
د. مروان العلان
فلسفة الجمال
في
الزخارف العربية
قبة الصخرة إنموذجاً

د. مروان العلان

فلسفة الجمال

في

الزخارف العربية

قبة الصخرة في القدس إنموذجاً

2015



د. مروان العلان

فلسفة الجمال في الزخارف العربية

قبة الصخرة في القدس إنموذجاً

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(521/ 2014)

72602
العلان، مروان عبد الرحيم
فلسفة لجمال في الزخارف العربية: قبة الصخرة إنموذجاً
مروان عبد الرحيم العلان- عمان/ المعد، 2014

(450) صفحة
ر.إ.: 2014/1/521.
الواصفات: الفنون الزخرفية// فبة الصخرة
يتحمل المؤاف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنّف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أوأي جهة حكومية أخرى.

الإهداء

إلى كل من يرى في القدس مدينة عربية..فقط.



المحتويات



تقديم

يتناول الكتاب جزئية من جزئيات التكوين الجمالي في قبة الصخرة وهي جزئية النقوش والزخارف، من خلال التوصيف للقطع والمفردات الزخرفية وتحليلها، مبيّناً التغييرات التي طرأت على تلك النقوش والزخارف، في رصد تحليلي لهذه المتغيرات، مشيراً إلى جوهر فلسفة الجمال في الإسلام التي تقوم على التجريد انسجاماً مع المفاهيم الفلسفية التي كانت تسود آنذاك حول المطلق والمحدود وكيفية التعبير عنهما.

وقد اتكأ الكتاب على دراسة تحليلية للمتغيرات التي أصابت نقوش المكان وزخارفه خصوصاً في الفترة التي شهدت تغيّرات فكرية وثقافية وصراعات سياسية هامة تجّلى أهمّها في العهد الفاطمي الذي تبنى المعتقدات الشيعية وحاول تغيير معتقدات الناس للإيمان بما تبنته القيادة الفاطمية، مروراً بالغزو الفرنجي الذي جثم على صدر المكان لما يقارب مائتي عام حاول فيها تغيير كل ما في المدينة من معالم وصبغها كاملة بالصبغة المسيحية بما في ذلك نقوش قبة الصخرة وزخارفها، وانتهاء بالفترة الأيوبية التي عملت على إعادة المدينة الى ما كانت عليه قبل كل هذه التغييرات.

تكمن خلفية الكتاب الثقافية والحضارية في كون قبة الصخرة في القدس من أهم الأماكن الدينية التي اتسمت بالقداسة منذ بدء الوجود الحضاري والفكري

للأمة العربية، وعلى الرغم من أن المبنى بما هو معمار أو بقعة جغرافية كان موجوداً منذ أزمنة أقدم من موجات الأديان التي عمّت المنطقة في فترات متتالية، كما تقول بعض الدراسات التي سنعرض لها في سياق الدراسة، ويرى الكاتب صحة أدلتها، إلا أن مجيء الإسلام، كخاتمة لهذه الموجات الدينية، جعل من أي إنشاء معماري أو تزييني في البقعة نفسها إنجازاً مرتبطاً بالاسلام بما هو عقيدة الأمة التي اعتنقته بعد الغزو العربي المسلّح بعقيدته الدينية. من هنا فإن الكتاب يقف على خلفية التزام وطني بالمكان يصل حدّ التضحية، وعلى إدراك أسرار الرغبة لدى الأجيال المتعاقبة من أبناء هذه الأمة وحكامها في تقديم ما يمكن لهم أن يعتبروه انتماء وطنياً ودينياً للمكان في هذا المجال، فمنهم من كان يبني، وآخر كان يزخرف وثالث كان يرمم ورابع كان يهدي للموقع قناديل أو مصاحف، أو كان يكتفي بدفع نفقات المكان والقائمين عليه وعلى خدمته والقراءة فيه، مع أن البعض لم يكن يأبه بالمكان لا من قريب ولا من بعيد، ولم يشغل باله بإصلاح أو ترميم كما سنرى.

إن تاريخ المكان بعد الإسلام يقدّم لنا مشهداً تاريخياً متعدد الجوانب لعلاقة الحكام المسلمين بمثل هذه الأماكن، ورغبتهم في إضفاء صبغة احترام على أنظمتهم، وكيفية تعبيرهم عن تلك الرغبة وصياغتهم المتعددة لطبيعة العلاقة بينهم وبين المكان، والتي تجسّدت في معظمها برغبتهم في إضفاء الشرعية على أنظمتهم وسلطاتهم من خلال اهتمامهم به، فقد كان خطباء المسجد وعلماؤه يقفون موقف التأييد والولاء لكل خليفة أو سلطان أو حاكم يبدي اهتماماً بالمسجد الأقصى وغيره من الشواهد والحواضر التاريخية، ويبدو هذا واضحاً في كتابات مؤرخي وعلماء وكتّاب وشعراء أي فترة يتمّ فيها الاهتمام بالمسجد الأقصى وغيره، كما تلاحظ زيادة ملحوظة في عدد الكتب التي تُكتب في فترة تعرّض المكان لخطر داهم، كما هو الحال إبّان حملات الفرنجة والمغول والمرحلة الراهنة من الاحتلال الصهيوني، وقد بلغ الأمر ذروته في فترة الاحتلال الصليبي إذ نبّه علماء الإسلام، آنذاك، لقيمة القدس وأهميتها فامتلأت دكاكين الورّاقين ومتاجر النسّاخين بكتابات في فضائل القدس وأهميتها، كما سيمرّ بنا لاحقاً. إن تناول الكتاب للفترة التي شهدت تغيرات فكرية وسياسية جذرية متتابعة يعني رصد ما فعله أهل كل فترة وما قدموه

للمكان من إضافات أو إلغاءات لتأكيد سيطرتهم. إن الكتابة في هذا الموضوع هو بحث في جزئية تاريخية جمالية ثقافية سياسية حضارية فلسفية لبقعة جغرافية اعتبرت واحدة من أهم المعالم الدينية في العالم كله، فالوقوف على تفاصيلها هو إضافة ثقافية تقدّم للأمة ولأجيالها الناشئة.

إن القدس في الوجدان الإنساني كلّه بشكل عام، وفي الوجدان الإسلامي بشكل خاص، وفي الوجدان العربي بشكل أكثر خصوصية وفي الوجدان الفلسطيني بشكل هو الأكثر خصوصية بحكم علاقة الفلسطينيين بالمكان، يشغل مكانة رفيعة، مع أن اهتمام الدول والشعوب بالمكان كان متفاوتاً، بدءا بتفكير القيادة في جعلها عاصمة للدولة آنذاك كما يُروى عن الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، ومن قبله من الخلفاء الأمويين، أو بالعمل المواظب المتواصل، وخوض معارك ضارية لإعادتها لحظيرة الدولة الحاكمة كما حدث إبّان الفترة الأيوبية، أو الاهتمام بها اهتماماً خاصّاً والعناية بها عناية تشير إلى مكانتها لدى هذه الدولة أو تلك من دول وممالك الإسلام وما بعده كما حدث إبّان الفترة المملوكية والعثمانية والإدارة الأردنية بعد العام 1948 واحتلال الجزء الأكبر من فلسطين وسقوطها تحت سيطرة العصابات الصهيونية، وبقاء القدس تحت الإدارة الأردنية، حيث لم تزل الشواهد التي أقامتها تلك الدول موجودة وتؤكد هذا الاهتمام وتلك الرعاية، وليس انتهاء بإهمالها وتركها دون رعاية كما حدث في فترات مختلفة من التاريخ الإسلامي كما في العهد العباسي الثاني، ناهيك عن فترات الاحتلال التي حرصت على بقاء المكان في زاوية الإهمال والنسيان، بل وضمن مخططات الإزالة والتدمير أو تغيير هويته العربية بتغيير معالمها كما كان الحال إبّان فترة الفرنجة. أما على صعيد الشعوب، فلم يتوانَ المسلمون عبر العصور كلها عن القيام بواجبهم تجاه المكان وتحمّل التضحيات في سبيله، وقد شهدت ساحاته، وما تزال، معارك شرسة وتضحيات جمّة دفاعاً عن قداسته وترابه واعتباره الرفيع، وقد شهدت الأحداث عن مشاركات فاعلة لأبناء مختلف الشعوب العربية والإسلامية في ذلك، وما زال العصر الراهن يشهد سقوط العديد من الشهداء دفاعاً عن كرامة المكان وهويته،

إضافة إلى كونه مكاناً للجوار يقيم فيه الصالحون والعلماء، ويمارسون فيه طقوس العلم والعبادة، ويوصون أن يدفنوا فيه أو حوله تبركاً، وما تزال قبور الكثيرين شاهدة على ذلك.

من هنا فإن الاهتمام بالمكان ودراسته هو جزء من معركة الأمة، وسلاح من أسلحتها في مواجهة الحملة الجديدة للاستيلاء على المكان وإزالته تمهيداً لإقامة هيكل يهودي مكانه، زعماً بأن المكان أقيم على أنقاض هيكل في التاريخ السحيق.

تتبدى رؤية الكتاب في عدة نقاط:
أولها: تعرّض القدس وفي مقدمتها المسجد الأقصى وقبة الصخرة لهجمة فكرية ثقافية دينية عنصرية تشنّها العقول الصهيونية اليهودية مستعينة بالعديد من الكفاءات الفكرية والكتابية والآثارية الغربية المتواطئة معها على تاريخ قبة الصخرة، تتوخى تحويل المكان إلى موقع يهودي بإقامة بناء بديل ليكون المعبد أو الهيكل اليهودي الثالث. وقد تعددت طرائق الهجوم على المسجدين، بدءا بمحاولة المتعصبين من اليهود المتشددين دخول المسجدين للصلاة فيهما وإقامة شعائر دينية يهودية، وليس انتهاء بمحاولة إحراقه كما حدث في العام 1969، وتدميره وتفجيره بصواريخ يقدّمها الجيش للمستوطنين المتشددين، مروراً بالقيام بإطلاق النار على المصلين واستشهاد العديد منهم، وكذلك الحفر المتواصل تحت أساسات المسجد الأقصى والمصلى المرواني ومسجد قبة الصخرة بما يترك المكان مهدداً بالانهيار في أي لحظة، وهذا يعني اندثاره، لذا فدراسة المكان بهذا الشكل، ومن خلال جزئية فنية مرتسمة على جدرانه وتنتمي للمراحل التي مرّت على المكان عبر تاريخه، تعني ترسيخ وتأكيد وجود وحضور هذا المكان في الوجدان العربي وتكريس انتمائه للعروبة والإسلام. فهل يمكن اعتبار الجانب الفني المرتبط بالنقوش والزخارف جزءا من هويّة المكان بحيث تصبح عملية الكتابة فيه، دراسته وتحليله جزءا من معركة الدفاع عن المكان وهويّته العربية؟ أما الثانية فتتعلق بكون الفن ما يزال ذلك المجهول في أوساط الأمة، سواء من حيث الموقف منه أو الفلسفة الكامنة خلف إنتاجه

المتعدد، لذا فإن الربط الفلسفي الجمالي الحضاري بين المكان مناط الدراسة والفن بصفته أجلى التجليات الروحية الإنسانية يعتبر هدفاً علمياً يجسّر المسافة بين وعي الأمة على عقيدتها وبين التجليات الروحية لهذه العقيدة التي لفتت انتباه أتباعها لمفاهيم الجمال المنتشرة في الكون حولها. فكيف يمكن إحداث مثل هذا الربط بين طرفي تلك المعادلة، وما هي الفائدة المتوخّاة من مثل هذا الربط؟ أما الثالثة فتشير إلى التغيرات التي طرأت على نقوش قبة الصخرة وزخارفها والتي تعتبر، إلى جانب ممارسات تلك الدول في الدعوة لفكرها وعقائدها وإحكام سيطرتها الفكرية والثقافية إضافة إلى إحكام السيطرة العسكرية، التجلي الأوضح لرغبات الدول التي حكمته، في التعبير عن سياستها للوصول إلى السيطرة على عقول أبناء الأمة، لذا كانت دراسة هذه التغيّرات مهمّة جداً، لأنها تعكس جزءا من تاريخ المكان باعتبارها سجلاً حضارياً يكشف جزءا من تاريخه، وهي الكشاف الواضح لنظم الفكر والمعتقدات والسياسة لتلك الدول. إن الدولة التي تضع نقشاً بأسماء خلفائها أو ملوكها أو سلاطينها على جدران الأماكن الدينية كقبة الصخرة إنما تربط بين شرعيتها الدينية في الحكم وأسلوبها الفني في كتابة الأسماء ورسم النقوش والزخارف. كما أن دولة تعلي من اسم خليفة من الخلفاء على حساب أسماء الآخرين إنما تعكس رؤيتها لأهمية هذا الخليفة في وعيها الديني وفلسفتها في الحكم والسياسة. كما أن استخدام الحروف العربية في الزخرفة يقدّم تصوراً واضحاً لمستوى الكتابة ونوعيتها وطرائقها ويشير إلى فلسفة معمّقة في وجدان الحكام باختيارهم أحد أنواع الخطوط واعتماده خطاً رسمياً للمراسيم الرسمية والكتب التي تصدر عن أعلى المقامات كما حدث ذلك إبان العهد الفاطمي والفرنجي والفترة الأيوبية وغيرها من الفترات. إضافة إلى كل ذلك فإن الدراسة النقدية الفنية للنقوش المستخدمة من خلال مقارنتها بمشابهاتها للوصول إلى تصنيفها يقدّم رؤية واضحة لوحدة التصور الإنساني للوجود والكون والحياة والذي يقوم على وحدانية الخالق والتي بدورها أوجدت تصوراً للجمال يجمع البشرية على وحدانية رصينة ثابتة للخالق نفسه بمختلف تجلياته في الوعي، هذا التصوّر مارسته الدول المتعاقبة وجسّدته بوضوح في نقوشها المتعددة، مستخدمة

ما توصل إليه إبداع فنانيها وفلسفتهم في هذا المجال، مع اختلافها في التعبير عن هذه المعتقدات، وهو ما نشير إليه خلال الدراسة بالعلاقة بين مضمون مفردات النقوش وشكلها.

يتمنى الكاتب أن يكون هذا الكتاب بمثابة إضافة نوعية في مجاله خصوصاً ضمن بحوث ودراسات قبة الصخرة ونقوشها. وهو جزء من الانتصار لقضية القدس بشكل أساسي، باعتبارها واحدة من أهمّ قضايا الصراع في المنطقة، حيث يصر الصهاينة على اعتبار القدس مدينة يهودية وعاصمة أبدية موحدة لدولة الكيان الصهيوني، بما فيها القدس الشرقية التي يقع الحرم القدسي في شطرها الجنوبي الشرقيّ. فالربط الفلسفي الجمالي الحضاري في دراسة النقوش والزخارف لم تكن له سابقة فيما صدر من دراسات سابقة استرشد بها الكاتب، وإنما اعتمدت الدراسات السابقة على الدراسات الجمالية أو الحضارية أو التاريخية بشكل مستقل لكل منها، أما الربط بينها وبين السياسات التي تبعتها الدول المتعاقبة على حكم المنطقة وفلسفتها مع ربطها بالرؤية السائدة لقضايا الجمال الفلسفية فهذا هو ما يمكن اعتباره جديداً في الكتاب.

يطرح الكتاب سؤاله الرئيس الذي ينبثق عنه العديد من الأسئلة التي يقتضيها، ويحاول الإجابة عليها في السياق العام، وهو:

ما هي الأسرار والمعاني التي تكمن خلف كل تلك النقوش والزخارف التي يمكن تصنيفها عبر فترات تاريخية ممتدة، وما هي الفلسفة التي يمكن استنتاجها من دراستها؟

وهل قام الدليل القاطع على أن قبة الصخرة بنيت في العصر الأموي، وبالتالي فما فيها من نقوش وزخارف إنما هو من نتاج تلك الفترة؟

وإذا كانت النقوش داخل قبة الصخرة إسلامية الطابع، كما يقول بعض الباحثين، فما هو تفسير وجود كل تلك الرموز ذات الطابع غير الإسلامي فيها، وما هي الفلسفة التي اعتمدها نقاشو قبة الصخرة ومزخرفوها لاختيار تلك الرموز وجعلها هويّة حضارية للمكان؟ ثم ما هي العلاقة بين الجانب الروحي في المعتقدات الإسلامية، وزخارف قبة الصخرة ونقوشها، وكيف يمكن الربط بينهما؟

وما هي التغييرات التي أحدثتها كل من الدولة الفاطمية ذات التوجهات الشيعية والفرنجة في توجهاتهم المسيحية والدولة الأيوبية في نقوش القبّة إبّان حكمهم لها؟

هناك عدد من الأهداف يتوخى الكاتب الوصول إليها وأهمها:
تقديم فكرة عامة عن المكان (قبة الصخرة) تاريخياً وجغرافياً لوضع القارئ أمام مشهد واضح لتاريخ القبة وجغرافيا المدينة وموقع القبة منها، ومناقشة بعض الآراء المختلفة حول هذا التاريخ، خصوصاً فيما يتعلق بإنشاء تلك القبة وما فيها من نقوش وزخارف. ويتلو ذلك الكشف عن أسرار وفلسفة ما تضمنته قبة الصخرة من مفردات النقوش والزخارف على جدرانها الداخلية والخارجية من خلال تحليل تلك النقوش وتصنيفها حسب مرحلتها التاريخية، ومحاولة معرفة المعاني التي تقدّمها تلك النقوش للمشاهد المتأمل.
كما يتوخى الكاتب تبيان النقوش والزخارف العربية بشكل خاص مع دراسة تفصيلية عن الأشكال المستخدمة فيها وفلسفتها، وبيان دلالاتها الفكرية والجمالية العامة، ومن ثمّ توزيعاتها على الجدران الداخلية والخارجية لقبة الصخرة وبيان أصولها الأولى. مع الكشف عن المفاهيم الفلسفية التي تضمنتها النقوش العربية وربط هذه النقوش بفلسفة الجمال في الإسلام والقائمة على توحيد المطلق واستبدال التجسيم التشخيصي بالتجريد ذي العمق الروحي المتوافق مع الرؤية الإسلامية في هذا المجال.

وكذلك الكشف عن الجانب الروحي الاعتقادي الذي يربط النقوش والزخارف بالمعتقدات الدينية التي تعكسها تلك النقوش وتتجلى فيها معانيها وأسرارها، ثمّ بيان التغييرات التي أحدثتها الدول التي حكمت المكان مناط البحث في فترة تاريخية تعتبر عاصفة آنذاك، وهي الدولة الفاطمية (الشيعية) في نقوش المكان وزخارفه ومعماره، في الفترة التي خضعت فيها المدينة لتلك الدولة، مع بيان موقع المدينة (القدس) ومسجدها في المعتقدات الفاطمية، وكذلك فترة مملكة بيت المقدس الفرنجية بعد احتلالهم للمكان وما أحدثوه على نقوشه وزخارفه، وفي

مقدمتها تحويل المكان إلى كنيسة مسيحية يُرفع الصليب على أعلى قبتها، ويوضع تمثال المسيح على مدخلها وتعلّق صور القديسين والأنبياء على جدرانها، ومن ثمّ الدولة الأيوبية بعد طرد الفرنجة من المدينة، وما أحدثوه في عملية إعادة المدينة لما كانت عليه قبل وقوع المدينة تحت الحكم الصليبي.

لقد اعتمد الكتاب بشكل أساسي على المنهج الوصفي الذي يتضمّن الاستقراء والتحليل والمقارنة، ابتداء بوصف القطع والنقوش والزخارف وتصنيفها حسب زمنها ثم تحليل نقوش كل مرحلة، واكتشاف الفلسفة الكامنة وراءها ونسبة كل قطعة إلى مرحلتها لمعرفة البنية الفكرية والفلسفية التي تبنتها الدول التي حكمت المكان أو احتلته وقد قدّم الكاتب رؤيته انطلاقاً من رؤيته لفلسفة الجمال كما يراها، ونظراً لأن الكتاب يتناول التغيّرات التي أصابت النقوش فقد كان للمنهج المقارن دوره في توزيع القطع والمساحات الزخرفية لاكتشاف المرحلة التاريخية التي تنتمي إليها كل قطعة أو مساحة، مما تزينت به جدران قبة الصخرة وقبابها وأقواسها، في الفترة الزمنية مناط الدراسة، وإدراك الفروق بين أساليب النقش والزخرفة والكتابة العربية في كل مرحلة، محاولاً وضع اليد على جوهر التغييرالذي أحدثه تعاقب تلك الدول علىالمكان. وهذا ما جعل من الكتاب كتلة واحدة متجانسة أدّت الأهداف التي توخّاها الكاتب، وكشفت بوضوح كافة التفاصيل المتعلقة بتاريخ القبة من جهة، وتاريخ نقوشه من جهة ثانية، وفلسفة هذه النقوش من جهة ثالثة، وقدمت تفسيرا لوضع المكان في الوجدان الإسلامي في تاريخه الماضي وعلاقة الناس المؤمنين، وبصفة خاصة قادة الأمة على اختلاف توجهاتهم بهذا المكان، من جهة رابعة.

لعلّ أهمية الكتاب تنبثق بدءاً من زاوية علمية بحثية تتجلى في أهمية الدراسة للمكتبة عموماً والمكتبة المقدسية بشكل خاص وكذلك للمكتبة الفنية النقدية التي تفتقر إلى دراسات تتوازى مع حجم المنتج الفني الزخرفي عبر تاريخ الزخرفة والفنون الانسانية. لذا فعندما يتناول الكتاب فلسفة الجمال في الإسلام، ويحلل المفاهيم الروحية للنقوش والفلسفات الكامنة خلفها، ويوضّح التلاقي بين

الإسلام كفكر ديني والقدس كمكان مرتبط بالدين من جهة، والفن والنقد من جهة ثانية في نقطة بحثية واحدة فإنما يجعل من الكتاب إضافة نوعية للبحوث المتعلقة بالعناصر الثلاثة: الحضارة الإسلامية والقدس والفن.

لقد استهوى المكان، وما يزال يستهوي العديد من الباحثين سواء بسبب قداسته في الوعي والوجدان الإسلامي وغير الإسلامي، حيث يستقطب أفئدة أهل الأديان الثلاثة التي تنتسب للسماء، ويكاد الصراع بينهم يلخّص تاريخ المكان وتاريخ ما فيه من نقوش ورموز وزخارف تمثل كل واحدة منها واحدة من معتقدات أصحاب تلك الأديان، وربما من قبلهم حسب بعض مقولات المؤرخين والآثاريين كما سيمر بنا لاحقاً.

يغري المكانُ الباحثين بتناوله استمتاعاً بجمالياته لدى البعض أو تقرّباً إلى اللّه لدى البعض الآخر أو دفاعاً عن هويّته، أيّاً كانت تلك الهويّة، لدى طرف ثالث، ونظراً لأن الكتاب يتناول ما طرأ من تغيّرات أحدثتها الدول الثلاث المتعاقبة (الفاطميون والفرنجة والأيوبيون) في الفترة الزمنية مناط الدراسة، وهي المراحل التي شهدت تغيرات سياسية عقائدية عاصفة جديرة بالبحث والتنقيب نظراً لما أحدثته في الأمة من هزّات وتسببت في صراعات أودت أو كادت أن تودي بالأمّة بكاملها لولا فئات من الروّاد عملت جهدها على وقف التدهور والإمساك بزمام الأمور وتجديد الدين في نفوس أبناء الأمة.

لقد تناول الكتاب فترتين زمنيتين محددّتين حكمت فيهما دولتان فرّقتهما المذاهب وأطاحت أولاهما بالثانية في الفترة الأولى في بعض مناطقها، ثم أطاحت الثانية بالأولى وقامت بمسح آثارها الفكرية والعقائدية والفنية الجمالية، وقد فصلت بينهما فترة صعبة وقاسية هي فترة الاحتلال الفرنجي آخذين بعين الاعتبار أن النقوش الموجودة حالياً ليست هي تلك التي وضعت أول مرة، أو تلك التي تلتها في عمليات الترميم، وإنما هي نقوش ربما لا يزيد عمرها عن الخمسين عاماً، ولكنها وضعت بناء على ما سبق من زخارف، وقد صُفّت القطع الفسيفسائية بذات

الطريقة التي كانت عليه من قبل حسب نماذج معدّة من قبل فنيين مختصين، فبقيت الرسومات والزخارف على حالها وشكلها في فترتها الأولى التي شهدها المكان في بدء بنائه وزخرفته، وهي الأشكال التي يدور النقاش حول تاريخها وفلسفتها والمعاني الكامنة.

إن الحدّ المكاني للدراسة لا يتجاوز الألف متر المربعة، هي مساحة جدران مسجد القبة الداخلية والخارجية باعتبارها الموقع الأهم، بل والوحيد في فلسطين، الذي تضمّن ما يشبه المتحف التاريخي للنقوش والزخارف التي بقيت ملامحها التاريخية موجودة رغم عمليات الترميم والتغيير التي أذهبت الكثير من مكوّناتها. إن الكتاب يدور حول جزئية من جزئيات المكان ضمن فترة زمنية تعتبر قصيرة في عمره، إلا أن هذه الجزئية ليست صغيرة من حيث المساحة، فكل واجهة من واجهات المسجد الثماني تقارب الأربعين متراً مربعاً أي أننا هنا نتحدث عن ثلاثمائة وعشرين متراً مربعاً في الواجهات الخارجية، ويضاف إليها ما يقارب الأربعين متراً مربعاً على الأقل هي زخارف عنق القبة، مضافاً إليها زخارف القبة الداخلية وزخارف الأعمدة والأبواب وتيجانها وقواعدها.

ولو اعتبرنا أن كل وحدة زخرفية تقدّر مساحتها بمائة سنتمتر مربع، فإن مجموع الوحدات الزخرفية في الواجهات فقط ستزيد عن خمسين ألف وحدة زخرفية تقريباً، وهذا عدد كبير جداً، بينما لا يتجاوز البعد الزمني المحدد للدراسة فترتي الدولة الفاطمية والدولة الأيوبية وبينهما الفاصل الفرنجي، أي ما يقل عن الثلاثمائة عام على أبعد تقدير (359 – 648 هـ/ 969 – 1250 م)، مع الإشارة التفصيلية الواضحة لتاريخ المكان منذ عصور سابقة من خلال نقوشه حسب ما تقول بعض الدراسات التي ترى في النقوش القديمة دليلاً على قدم المكان نفسه، وهي الدراسات التي تعيد المكان تاريخياً إلى ما قبل الفترة الأموية وترجّح بناءه قبل الخليفة عبد الملك بن مروان وتنفي أي علاقة للأمويين بإنشائه ابتداء، وهي دراسات معاصرة قدّمتها مدارس التاريخ الحديث في بلاد الغرب، وهو ما لا يختلف معه الكاتب، كما سيمرّ بنا.

لقد استرشد الكاتب بمجموعة من الدراسات التي تناولت محوراً أو أكثرمن محاور بحثه، إذ لم يجد دراسة، على كثرة ما كتب حول المكان، مستوفاة متخصصة في ذات الموضوع وسارت في ذات المسار، ولكن تناولت كل دراسة منها ما يمسّ الموضوع من قريب أو بعيد، ففيما يتعلق بتاريخ المدينة بشكل عام، وتاريخ قبة الصخرة بشكل خاص اعتمد الكاتب على العديد من الدراسات، وأهم هذه الدراسات:

* القدس في كتب الرحلات الأوروبية: عصر الحروب الصليبية. فؤاد دويكات. مجلة جامعة القدس المفتوحة. العدد 30. ح1. حزيران 2013. ص 295 - 326.

دراسة أراد منها كاتبها أن تطلّ على مشاهدات الرحالة الأوروبيين فترة استيلاء الفرنجة على مدينة القدس، إذ تقاطر الرحالة والحجاج المسيحيون على المدينة التي اعتبرت محرّرة بعد انتصار الفرنجة على حكام المدينة الفاطميين. يستعرض الكاتب تجارب عدد من هؤلاء الرحالة من خلال ما كتبوا عن رحلتهم ومشاهداتهم في المدينة بعد سيطرة الفرنجة عليها. وقد تناول في دراسته سبعة من هؤلاء الرحالة كان في مقدمتهم سايولف Seawulf الذي وصف المقدسات الإسلامية بعد تحويلها إلى كنائس وأعاد الحديث عنها بصفتها معابد للربّ ومواطن للمسيحية، وكذلك الراهب الروسي دانيال Russian Abbot Daniel الذي وصف قبّة الصخرة ونقوشها بدقّة وصوّرها تصويراً مفصّلاً، وكذلك فوشيه التشارتري Fulcher of Chartes والذي وصف القبة بعد تغيير معالمها مبيّناً الخراب الذي أحدثه الجنود الفرنجة في المكان وعدم قدرتهم على إعادة إعماره لاحقاً، أما الرحالة فتيلوس Fetelus فلم يقدم وصفاً دقيقاً مكتفياً بالإشارة الى الطرقات والمباني العامة، بينما دقق يوحنا فورزبورغ في وصف القبّة وانتبه الى تفاصيل عديدة كوجود المزولة التي يعتمدها المسلمون في معرفة مواقيت الصلاة وأشار إلى وجود تمثال كبير للمسيح في مدخل القبة، أما الرحالة بنيامين التطيلي Benjamin of Tudlea اليهودي الذي اهتمّ بوضع اليهود في المدينة في تلك الفترة مشيراً إلى قلة عددهم، كما أشار

إلى إقامة جنود الاسبتارية في المعبد/ المسجد الأقصى ويقف الكاتب طويلاً عند المؤرخ وليم الصوري William of Tyre الذي قدّم تاريخاً شبه يومي للحملات التي قام بها الفرنجة ضدّ بلاد الإسلام حتى احتلالهم للقدس. الدراسة قراءة شاملة لكتب هؤلاء الرحالة ويوضح فيها حالة الأماكن الدينية الإسلامية وما أصابها نتيجة احتلال الفرنجة لها، وقد أفاد الكاتب كثيراً من الدراسة في توصيف القدس في تلك المرحلة ورصد التغيّرات التي أصابت نقوش القبّة وزخارفها والإضافات التي أضافها الفرنجة داخل القبّة وممارساتهم لتحويل المدينة وطمس هويتها بشكل كامل، ما يشير إلى الجانب التخريبي الذي حلّ بالمكان نتيجة وجودهم فيه.

* أسماء مدينة القدس ودلالاته في لسان العرب. عبد الرؤوف خريوش. مجلة جامعة القدس المفتوحة. العدد 26. كانون الثاني 2012. ص 305 - 334.

دراسة أراد منها الكاتب أن تقدّم فكرة لغوية موسّعة لأسماء مدينة القدس ودلالات هذه الأسماء كما وردت في اللسان العربي، مستشهداً في دراسته بمختلف المعاجم اللغوية العربية والشعر العربي، شارحاً بشيء من التفصيل المؤيّد بشيء من الاستقصاء لهذه الأسماء. وقد يفاجأ القارئ لكثرة الأسماء الواردة في الدراسة، لكن الكاتب يوضّح أن الفكرة هي ربط المعاني الدينية وغير الدينية للمدينة بأسمائها ليكون لكل اسم معناه الذي يعكس مرحلة محددة أو فكرة معيّنة، وربما دلالة لغوية ذات صلة بالمدينة من قريب أو بعيد. وقد كتبت الدراسة كردّ فعل من الكاتب على تصريح رئيس الوزراء الإسرائيلي بنيامين ناتانياهو بأن القدس لم تذكر في القرآن نافياً بذلك علاقة الإسلام بالمدينة، فكان ردّ الكاتب للدلالة على عروبة القدس وانتماء العرب لها من خلال ذلك الكمّ الكبير من أسمائها الواردة في كتب اللغة والشعر العربي. وتبدو فكرة عروبة القدس من خلال اللغة أكثر عمقاً وأبعد في التاريخ من إسلاميتها، فالقدس عربية قبل الإسلام ومكانتها، كما تقول كتب اللغة، وقد كانت كبيرة لدى العرب السابقين، إذ هم بُناتها وسدنتها سواء كانوا من اليهود أم من المسيحيين أم ممن كان قبلهم من قبائل وثنية أقامت في المدينة.

الدراسة ألسنية لغوية موسّعة في موضوعها، مع شيء من الإقحام اللغوي للمعاني لم تكن إضافتها ذات ضرورة للبحث وإنما أخذته في بعض الأحيان بعيداً عن الهدف المتوخّى منه، وقد استفاد منها الكاتب فيما يتعلق بأسماء المدينة ودلالة هذه الأسماء ومن معلومات بشأن تاريخ المدينة وتواصُل هذا التاريخ منذ أقدم العصور وارتباط هذه المدينة بمعانٍ سامية انعكس في أسمائها المختلفة.

* النقوش والزخارف في قبة الصخرة المشرفة: دراسة تحليلية. فاتن الجزار. (2011). رسالة ماجستير غير منشورة. الجامعة الأردنية.

في هذه الرسالة تناولت الكاتبة موضوع النقوش والزخارف في قبة الصخرة عبر دراسة تحليلية هندسية لبعض الوحدات النقشية على جدران المثمن الخارجي. وقد خصصت الكاتبة الفصل الثاني والثالث من رسالتها لإعادة رسم بعض النقوش حسب القواعد الهندسية المعروفة للزخارف وركّزت اهتمامها على ثلاث نقشات رئيسية تزيّن الجدران الخارجية لقبة الصخرة والمنفّذة بالقيشاني التركي، وليس بالفسيفساء، أي أن تركيزها كان على القسم الحديث من النقوش، وهو القسم الذي وضعه العثمانيون بعد نزعهم للفسيفساء القديمة التي كانت على الجدران قبل ذلك. وقد استفاد الكاتب من تحليلات الكاتبة واستعان ببعض الرسومات، إلا أن ما يؤخذ على الرسالة وقوفها عند حدود بعض النقشات الخارجية وعدم تناولها النقوش الداخلية على جدران المثمّن الداخلي والشكل الدائري المحيط بالصخرة والذي ترتكز عليه القبة بكاملها، كما تفتقد الرسالة للرؤية الفلسفية التي تكمن خلف هذه النقوش والزخارف، خصوصاً وأن الدراسة اقتصرت على النقوش المتموضعة على الجدران الخارجية في القبة، وقد امتازت الدراسة بقدرة الكاتبة على إعادة رسم تلك النقوش حسب الأنماط الهندسية التي رسمت من خلالها، وهو ما يُحسب لصالح الكاتبة. وقد استفاد الكاتب من الرسالة في طريقة تحليل النقوش وإعادتها إلى مكوّناتها الهندسية الأولية والأنماط التي نشأت على أساسها تلك النقوش.

* التطوّر المعماري لمدينة القدس في الفترة الإسلامية. مروان أبو خلف. (2010). مجلة جامعة القدس المفتوحة. العدد 18/ كانون الثاني. ص ص 11 - 40.

دراسة قدّم فيها الكاتب استعراضاً مستوفىً للمعمار الإسلامي وتاريخه في القدس منذ الفتح العمري سنة 15 هـ حيث أقام مسجده الأول الذي اتسم بالبساطة وصغر الحجم، مروراً بالفترة الأموية التي نسب إليها أهم منشآت القدس كالمسجد الأقصى وقبة الصخرة. وقدّم الكاتب تفصيلاً وافياً للتطوّر المعماري في المدينة، مستعرضاً مآذنها ومساجدها وخانقاتها وبوائكها وقبابها وساحاتها ومدارسها وحماماتهاوأسواقها وزواياها وأسوارها وأبوابها الكثيرة ناسباً كل معمار إلى مُنشئه والفترة التي أنشئ فيها، ولم ينسَ كذلك الحديث عن المنشآت التعليمية والأسبلة ذاكراً عمليات الترميم والإصلاح وإعادة البناء التي حدثت لكل منشأة بمقدار ما وصل إليه من معلومات. لذا كانت الدراسة في مجملها توصيفاً للأماكن، بيْد أنّ ما يأخذه الكاتب على الدراسة أن كاتبها استخدم كثيراً كلمات تشير إلى عدم تأكّده من صحة المعلومات التي يوردها، مثل «يحتمل»، و«ربما»، و«تذكر المصادر المختلفة» دون أن يبيّنها، وقد استفاد الكاتب من هذه الدراسة في استيفاء المعلومات التي احتاجها حول المدينة بشكل عام، وكذلك قبة الصخرة من حيث توزيع نقوشها وأعمدتها وبعض الملعومات الأخرى.

* الحركة الفكرية في بيت المقدس بعد زوال الاحتلال الصليبي. ناهدة الكسواني ونجيّة الحمود. (2010). مجلة جامعة القدس المفتوحة. العدد 18 كانون الثاني. ص ص 303 - 327.

دراسة عرضت فيها الكاتبتان صورة عن الحركة الفكرية التي نشأت في الفترة الأيوبية بعد طرد الفرنجة من المدينة وإعادتها للحظيرة الإسلامية، وقد بيّنت الكاتبتان النشاط الكبير الذي بدأه صلاح الدين الأيوبي بإعادة إعمار ما خرّبه الفرنجة، وإزالة آثارهم الصليبية على المعالم والشواهد الحضارية الإسلامية وتجديد وترميم ما أصابه الضرر وإضافة المزيد من المدارس والروابط والخانقات وتجديد ما أحرقوه من الكتب والمكتبات، وقد تابع خلفاء صلاح الدين نفس الطريق في

إعمار المدينة وتحصينها والاهتمام بها حتى بدايات العهد المملوكي حتى أضحى المسجد الأقصى «جامعة إسلامية كبرى» في ذلك العصر حسب قول الكاتبتين.
الدراسة تقدّم معلومات جيدة حول التغيّرات التي حدثت في القدس بعد تحريرها، وهو ما يعكس النشاطات التي أراد الأيوبيون من خلالها استعادة الوجه الإسلامي للمدينة سواء على الصعيد الثقافي الحضاري بشكل عام، أو على تفاصيل ذلك الصعيد من نشاطات فكرية وفنيّة إبداعية، بيْد أن ما يؤخذ على الدراسة اقتصارها على الجانب الثقافي بشكل خاص دون التطرّق للجوانب الحضارية الأخرى كالفنون، وخصوصاً نقوش قبة الصخرة وزخارفها وما أضافه الفرنجة للقبّة من صور وتماثيل ورموز حوّلوا بها البناء من مسجد إسلامي عامر بالمصلّين، إلى كنيسة يملؤها الجنود الذين بالكاد انتهوا من مجزرتهم البشعة في ساحات تلك القبة. وقد استفاد الكاتب من هذه الدراسة من حيث تصويرها للحراك الثقافي الذي بذل السلطان صلاح الدين كل جهده لإحيائه في المدينة واستعادة وجهها الذي أضفاه الإسلام عليها بمختلف جوانبه وتفاصيله المتعلقة بالمدارس والزوايا والأربطة والخانقات وبذل المال والجهد لضمان استمرارها وقيامها بواجبها تجاه المدينة وأهلها، وهو ما يعني أيضاً تطوّراً في الجانب الفني المعماري وذاك المتعلّق بالنقوش والزخارف التي أضيفت في تلك الفترة، مع أنه لم يتم توصيفه بالشكل التفصيلي الذي يعطي الدراسة شمولية أكثر وعمقاً أفضل، ويؤخذ على الكتاب اعتماده على المراجع والمصادر العربية فقط دون الاستعانة بمراجع أحنبية، خصوصاً ما ورد على ألسنة زوّارالمدينة من الرحّالة والحجّاج المسلمين أو غير المسلمين.

* المسجد الأقصى وقبة الصخرة: قيمتهما الدينية وموقعهما في نفوس المسلمين: دراسة تاريخية. حسن حسين عيّاش. (2010). مجلة جامعة القدس المفتوحة. العدد 18. كانون الثاني. ص ص 65 - 92.

في هذه الدراسة يستعرض الكاتب تاريخ القدس وقبّة الصخرة من حيث قيمتهما الدينية ومكانتهما في نفوس المسلمين، مبتدئاً بعرض مختصر لتاريخ المكان قبل الإسلام كتوطئة للحديث عنه بعد ذلك، ويقدّم عرضاً تاريخياً موجزاً لمجريات التاريخ الإسلامي فيما يتعلق بالمدينة ويبدأ بالإسهاب في شروحه

بدءا من بناء المسجد والقبّة في المرحلة الأموية، كما هو رأي بعض المؤرخين ممن يختلف معهم الكاتب، ويواصل عرضه للموضوع مبيّناً قيمة المكانين في نفوس الناس وكيف عملوا على حمايتهما وتحمّلوا في سبيلهما الكثير من المعاناة وقدّموا التضحيات الجمّة خصوصاً في فترة الحملات الفرنجية على المنطقة وسقوط بيت المقدس في أيديهم، ويستمر في استعراض مواقف الخلفاء المسلمين ورعايتهم للمسجد الأقصى وقبة الصخرة بطرق مختلفة وحرصهم على أن تبقى المدينة محط اهتمامهم ورعايتهم حتى منتصف الفترة العثمانية التي استعرض فيها إنجازات السلطان سليمان القانوني، ذاكراً قيامه بتغيير فسيفساء الجدران الخارجية وعنق القبّة إلى القاشاني المزخرف.

الدراسة مختصرة بشكل كبير وبالتالي تفتقد للكثير من التفاصيل التي توجد في كتب المؤرخين حول المدينة مع جهد الكاتب الواضح في الاستفادة من أكبر عدد من المصادر والمراجع المختلفة. لكن ثلاثين صفحة لا تكفي لاستيعاب تاريخ المدينة التي تمتد إلى آلاف السنين، ولا حتى لتاريخ المكانين مناط تلك الدراسة وما مرّ بهما من الأحداث، ما يحتاج المزيد من البحث والتنقيب. وقد استفاد الكاتب من الدراسة في مجال تاريخ قبة الصخرة مع اختلافه في الرأي حول الابتداء في بنائها كما سيتضح لاحقاً في سياق الكتاب، والمتغيرات التي أصابتهما خصوصاً في فترة احتلال الإفرنج لهما.

*The Dome of the Rock: Recognition of Sumbol. Emily Pott. (2009) University of Wales (Dept. Princis School of Traditional Arts) London.

* قبة الصخرة: تمايز الرموز. إميلي بوت (2009) رسالة دكتوراه. جامعة ويلز. معهد الأمير تشارلز للفنون التقليدية. لندن

والكتاب رسالة دكتوراه غير منشورة أنجزتها الكاتبة بعد زيارتها للقدس عدة مرّات، وقد تناولت الكاتبة في فصول الرسالة العشرة الرموز الحضارية الكبرى في الديانات السماوية الثلاث والتي تمظهرت في مجموعة من الإشارات التي تعكس معتقدات وإيمانيات كل ديانة، وقد حاولت الكاتبة أن تكون محايدة في مقارنتها بين تأثير

كل ديانة على المدينة والرموز الدينية فيها، مع ميل واضح لديها يشير لتبنّيها لرواية التوراة حول بناء الهيكل الثاني اليهودي مكان قبّة الصخرة وهو ما يختلف الكاتب معها فيه جملة وتفصيلاً، ويرى بخلاف ذلك أن الهيكل لم يكن في يوم من الأيام في تلك المنطقة، بل ولا في كل البلاد الفلسطينية. ميزة الرسالة تتبدى في قدرة الكاتبة علىتحليل الرموز المختلفة في الأديان، سواء كانت هذه الرموز كبيرة أم صغيرة. في الفصل العاشر تناولت الكاتبة النقوش والكتابات على جدران القبة من الداخل وقامت بتحليلها وقد استفاد الكاتب من هذا الفصل ومن الفصل التاسع الذي تناولت فيه عناصر من النقوش في القبة كالأجنحة التي رأت أنها من بقايا الفترة التي حكم فيها الساسانيون المدينة، بينما تناولت في الفصل الثامن رمزية التيجان والجواهرواللآلئ المنتشرة في الزخارف وأعادتها إلى مصادرها الأولى مبيّنة أنها تتشابه إلى حدّ كبير في كثير من تفاصيلها مع تيجان الأباطرة الرومان والبيزنطيين والإغريق. تقدّم الرسالة إضافة نوعية بما فيها من معلومات منهجية واضحة لدلالات الرموز وكيفية تحليلها وإعادتها إلى مصادرها الأولى وهو ما استفاد منه الكاتب في تحليل الرموز الكثيرة المنتشرة في زخارف القبة، مع فصله بين هذه الرموز ودلالاتها الدينية مبيّناً كما سيمرّ بنا لاحقاً بأن الدين لم يكن منتجاً لهذه الرموز ابتداءً وإنما استفاد منها لاحقاً ووظّفها لخدمته وللدعوة إلى الإيمان بما يريد من الناس الإيمان به.

* من سمات الجمال في القرآن الكريم: الألوان ودلالاتها نموذجاً. عفاف حميد (2009). المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية. جامعة آل البيت. الأردن. المجلد الخامس. العدد 4.

دراسة وصفية لواحد من المعاني الفنية الحضارية في القرآن الكريم، بيّنت الكاتبة من خلاله جانباً من الإعجاز القرآني، حسب توصيف الكاتبة، الذي يكشف عن تلك العلاقة التي أنشأها القرآن بين آياته وبين ما يحيط بالإنسان من شؤون الطبيعة وأشيائها. وهو الربط الواقعي الذي يجعل من الأشياء المحيطة بالإنسان دلائل إيمانية من خلال الدعوة للتفكّر فيها للاستدلال على المعاني الإيمانية المراد الوصول إليها. وقد تناولت الكاتبة الأمر من جانبين؛ أولاهما اعتبارالألوان آية

من آيات الله في الكون واختلافُها مظهر من مظاهر قدرته، وهي من الآيات التي تدرك بالبصر، وثانيهما الأسلوب القرآني في عرض الألوان في الآيات واختلافها ودلالتها ووظائفها، باعتبارها نعمة من النعم. وقد وردت مفردة «لون» في القرآن، حسب الكاتبة، في تسعة مواضع مختلفة الدلالة، كما وردت الألوان المختلفة في الآيات كالخضرة والصفرة والبياض في مواضع عديدة أوردتها الكاتبة وقدّمت تحليلاً جماليا لها. أفاد الكاتب من الدراسة في مسألتين أولاهما التركيز على مفاهيم الجمال التي تعتبر من القواعد الهامّة لإنشاء علاقة قوية بين العين المبصرة والمخلوقات ما يدفع للتفكير ومن ثمّ للإيمان، باعتبار العين المبصرة هي بوابة العقل الانساني للدخول إلى عالم الجمال وتفاصيله، والثانية لبيان أن الجمال يتبدى من خلال التفاصيل الجمالية والمفردات التي تكوّنه وتجعل منه قيمة عليا كاللون والشكل وغيرها، تدفع للتفكّر في الكائنات بهدف الوصول الى الهدف الأسمى: الإيمان.

*Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach. Keith Crichlow. (2004) Thames and Hudson.

* الأنماط الإسلامية: دراسة تحليلية وأنماط كونية. (2004). كيث كريتشلو. لندن: توماس أند هدسون.

يقدّم الكاتب دليلاً جامعاً للابتكارات الهندسية المنبثقة عن التوزيعات المتداخلة بين مفردات الوحدات الزخرفية من خطوط مستقيمة ومنحنية وما يتوالد عن هذه العناصر من أشكال لا نهائية ضمن رؤيته التحليلية الكونية لأنماط النقش والزخارف الإسلامية وعلاقة الإنسان بها، معتبراً في الفصل الأول من الكتاب أن البدء الكوني هو في النقطة التي تمثل أبسط العناصر الزخرفية بما أنها أبسط العناصر الجوهرية في الوجود الكوني، وهي المنطلق لإحداث الخط الذي بدورانه تكون الدائرة لتصبح النقطة هي الدائرة المصغّرة وهي مركز الوجود وبؤرته، معيداً تلك الأسس الهندسية إلى أصولها الهندسية القديمة في هندسة الأمم السابقة كالسومريين والبابليين الذي وضعوا الأسس الأولى للهندسة قبل أن يواصل الإغريق عبر إقليدس وأفلاطون ابتكاراتهم واكتشافاتهم التي أصبحت لاحقاً أسس الهندسة الحديثة التي أضاف

إليها الفلاسفة المسلمون ابتكاراتهم الرياضية اللاحقة. وقد استفاد الكاتب كثيراً من هذا الفصل وساعده في إعادة كل وحدة زخرفية إلى أصولها الأولى وعناصرها الابتدائية، كما استفاد الكاتب من كثرة التنويعات التي عرضها الكاتب مرسومة ضمن تحليل هندسي متكامل، والكاتب يتفق جزئياً مع الكاتب الذي يرى أن هذه الهندسة لم تتأتّ من الثقافة الإسلامية ابتداء، إنما استجلبت من الثقافة الإغريقية وألبست ثوباً إسلامياً، في حين أن النقوش، فيما يرى الكاتب، إنما أعيد إنتاجها وصبغت بصبغة إسلامية حملت المعاني الإيمانية الموجودة في النصوص الدينية، والتي تقوم عليها أسس الدين الإسلامي.

* آثار وتاريخ الحرم القدسي الشريف خلال العصرالأيوبي. مها أحمد الداغش. (2002) رسالة ماجستير. الجامعة الأردنية.

الرسالة قدّمت استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في الآثار، وقد تناولت الكاتبة في رسالتها تلك المرحلة من تاريخ المدينة بعد تحريرها من الصليبيين، وقد خصصت الفصل الرابع للخصائص المعمارية والزخرفية، متناولة في القسم الثاني من الفصل موضوعة الزخارف بشيء من التفصيل والتحليل. وقد أسهبت في توصيف الزخارف في الشواهد المعمارية الأيوبية وخلصت إلى نتيجة لا يختلف الكاتب فيها معها تؤكد أن الأيوبيين لم يجددوا كثيرا فيما قدّمه أسلافهم الفاطميون الذين أبدعوا أنماطاً من النقوش والزخارف والخطوط ظلّت مهيمنة على المزاج الفني للمنطقة علي امتداد العهدين الأيوبي والمملوكي، قبل أن يقوم المماليك ونتيجة طبيعية للتطوّر الفني الذي وصلته المنطقة إلى ابتكار أنماط جديدة أضافوها للمعالم والشواهد والحواضر الإسلامية في البلاد التي وقعت تحت سيطرتهم. وقد استفاد الكاتب من الدراسة بشكل كبير في مجال عرض ما قدّمه الأيوبيون نظراً لأن الفترة الأيوبية تدخل ضمن الفترة الزمنية التي تناولها الكاتب في هذا الكتاب.

* الزخارف الإسلامية والاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة. داليا أحمد الشرقاوي (2000) رسالة ماجستير. جامعة حلوان/ كلية الفنون التطبيقية- قسم الزخرفة.

تناولت الكاتبة في رسالتها الزخارف الإسلامية من مختلف الجوانب، وبشكل محايد يفصل بين النقشة الواحدة وما يكمن خلفها من فلسفة أو رؤية اعتقادية، فخصصت الباب الأول كدراسة وصفية تحليلية للفن الإسلامي، تناولت في عناصره المختلفة من نباتية وهندسية وآدمية، وبيّنت الدوافع التي جعلت من الفن الإسلامي ذا طبيعة تجريدية تخلو من العناصر الآدمية أوالحيوانية قبل أن تدخل هذه العناصر لاحقاً في صلب تلك الجوانب الفنية بعد التساهل الذي أبداه الفاطميون الشيعة في هذا المجال. بينما تناولت في الفصل الثاني التصوير الجداري في الفن الإسلامي خصوصاً ذلك المنفّذ بالفسيفساء متناولة بإيجاز مخلّ تاريخ تلك الجداريات وتطوّرها والتغييرات التي كانت تستجدّ عليها بين الفترة والأخرى، أما الفصل الثالث فتناولت فيه القيم التشكيلية في الفن الإسلامي بعناصرها المتعددة من خط ولون ومنظور وإيقاع وغيرها، وهذه هي الفصول التي استفاد منها الكاتب في دراسته إذ يتفق مع الكاتبة في تحليلاتها للزخرفة وأصولها إلا أنه يختلف معها في كثير من المواضيع كنسبة الرسومات الآدمية والحيوانية للفن الإسلامي في عصوره الأولى، حيث يرى الكاتب أن فلسفة الفن الإسلامي تبتعد في رؤيتها التجريدية الإيمانية عن التشخيص نتيجة بعد معتقداتها عن ذلك. كما استفاد الكاتب من الرسومات التي أرفقتها الكاتبة في رسالتها وقارن بينها وبين ما وجده في نقوش وزخارف قبة الصخرة.

* الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه. عفيف بهنسي. (1983). دمشق: دار الفكر.

صاحب الكتاب واحد من أهم المتخصصين في مجال الفن الإسلامي، وله باع طويل في هذا المجال، وقد تناول في كتابه هذا البدايات الأولى لتشكّل الفن في الإسلام، معرّجاً على زخارف القبة، وقد رسم مشهداً مشرقاً للفن الإسلامي، وللألوان التي يستخدمها الفنان المسلم في نقوشه. لقد انطلق الكاتب من رؤية تصوّفية تستند إلى الفلسفات الصوفية الهندية والفارسية التي تعتبر الأصول

الأولى للتصوّف الإسلامي، وبنى على ذلك رؤيته للفن الإسلامي، مبيّناً أن إفراغ الفن الإسلامي من التشخيصية للصور الآدمية والحيوانية واستبدالها بالنقوش الهندسية والنباتية بمواصفاتها التجريدية هو ما يوضّح هويّة هذا الفن ويعطيه معانيه الفلسفية الدينية، وهو ما يتفق الكاتب معه فيه. وقد استفاد الكاتب استفادة طيبة من عرض البدايات الأولى التي شهدت ولادة النقش الإسلامي واندماج الفن الإسلامي وتشرّبه للفنون السابقة عليه، كما استفاد من تحليل الكاتب لبعض الإشارات الفنية العربية الإسلامية ذات الطابع الإسلامي في الكتاب، وهو ما اعتبره الكاتب بدايات الالتحام بين الرؤية البصرية والرؤية القلبية في التفاعل مع الفنون كمادة جمالية اعتقادية، في حين افتقد الكتاب للصور التي تؤكد ما ذهب إليه في بعض المجالات، خصوصاً فيما يتعلق بقبة الصخرة، كما أنه لم يقدّم رؤية فلسفية جمالية متكاملة للفن الإسلامي يمكن اعتمادها وانطباقها على مختلف الفنون الإسلامية، من ناحية ثانية فإن استناد الكاتب إلى أطروحات تصوفية لفهم التوجهات الكامنة خلف الفنون الإسلامية، مشابهة إلى حدّ ما للتوجهات الصوفية الهندية مما يخالفه فيه الكاتب بشكل جزئي إذ لا خلاف في التلاقح الحضاري بين الأمة الإسلامية والأمم الأخرى عندما انداحت الجيوش الإسلامية غازية تلك البلاد مستكشفة تلك الحضارات فأحدث الأمر اندماجاً وتلاقحاً حضارياً كانت له نتائج إيجابية في هذا الشأن، وهذا التوجّه لا يلغي الرؤية الفلسفية الإسلامية ولا يُعيد الأمور إلى فلسفات أخرى غير إسلامية.

* تاريخ قبة الصخرة المشرّفة والمسجد الأقصى ولمحة عن تاريخ القدس. عارف العارف. (1955). القدس: مكتبة الأندلس.

الكتاب عرض مفصل وموثّق لتاريخ قبة الصخرة والمسجد الأقصى وما احتويا من معمار ونقوش وزخارف، مع تقديم وافٍ للمعلومات، وتنقيح للمادة العلمية وتصنيفها مع إبداء الرأي فيها، وقد وقف عند الروايات التاريخية التي أوردها أصحاب كتب التراث، مورداً مختلف الروايات ومحاولاً ترجيح بعضها أو التوفيق فيما بين المتناقض منها، وقد قدّم تفصيلاً وافياً لقضايا الإعمار والترميم التي أنجزت في قبة الصخرة خصوصاً وأنه كان شاهد عيان على معظم ما حدث في

المدينة آنذاك. وقد استفاد الكاتب من الكتاب في سرد مؤلفه لتاريخ قبة الصخرة وتفاصيل معمارها، كما استفاد الكاتب بشكل كبير من وقوف المؤلف في الفصل الثالث وقفة مطوّلة أمام زخارف القبة وتفاصيل ما احتوته من نقوش وزخارف وكتابات مبيناً المراحل التي تمّت فيها عمليات الترميم منذ القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين. ولكن الؤلف كبقية المؤرخين لم يدقق بما يكفي في عرضه لتاريخ المكان واعتمد العديد من الروايات الإسرائيلية التوراتية خصوصاً في التاريخ القديم للمكان، ولم يقدّم الكثير من نتائج الآثاريين في هذا المجال.

*Early Muslem Architecture: Umayyads، Early Abbasids and Tulunids. K.A.C. Creswell. (1922) OXFORD At the Clarendon Press.

* العمارة الإسلامية المبكّرة: الأموية والعباسية المبكرة والطولونية. ك. كروزويل (1922) جامعة اوكسفورد. مطبعة كلاريدون. لندن.

المؤلف واحد من أهم الآثاريين الإنجليز الذي جاؤوا إلى فلسطين بهدف البحث والتنقيب الآثاري في المنطقة. ميزة الكتاب أنه في الجزء الثاني منه والذي خصصه للمرحلة الأموية اعتمد البحث والتنقيب الآثاري في النقوش والزخارف والكتابات التي توثّق للعمل وتاريخه ومنشئه، وبالتالي تضمّن نتائج هذه البحوث مستعيناً بما قدّمه البحاثة الآثاري الإنجليزي فان بيرشيم والذي جاء إلى فلسطين في نهاية القرن التاسع عشر، وقام بإعادة رسم كافة النقوش والزخارف كما هي، وكان له الفضل الكبير في الكشف عن كثير من تفاصيل هذه النقوش. وقد استفاد الكاتب كثيراً من هذه التفاصيل المرسومة والنتائج التي توصّل إليها، ولكن كما هي عادة المستشرقين إذ يبحثون في الآثار الشرقية ضمن عملية مقارنة بين الشواهد والحواضر الإسلامية وبين مثيلات لها في مناطق أخرى، وهذا ما فعله المؤلف وهو يقارن بين نقوش القبة وما يشبهها في كنائس ومتاحف أوروبا. وقد استفاد الكاتب كثيرا من الكتاب في عرضه للنقوش و ما تضمنه من رسومات، لكنه يختلف معه في مقارناته الاستشراقية، ويرى أن التشابه هنا لا يجعل من النقوش في القبة ذات

منشأ غربي، وإنما يجعل من النقوش الأخرى ذات أصول مشرقية كما سنرى في سياق الكتاب.

يتضمن الكتاب مجموعة من المصطلحات التي تعتبر عماده ومرتكز رؤيته، نضعها بين يدي القارئ ليتعرف عليها عن كثب ويربط أثناء قراءتها بينها وبين الفكرة التي تريد إيصالها ومن أهمّ هذه المصطلحات:

فلسفة الجمال: «الفلسفة بمعناها العامي المعرفة العقلية حسب قاموس لالاند، وهي النظام العام للتصورات الانسانية وهي من هذا المنظور متضمنة لمختلف العلوم حسب أوغست كونت[1]» A. Conte ولذا فإن فلسفة الجمال هي المعرفة العامة للتصورات الانسانية حول الأشياء والمعاني والأفكار التي يطلق عليها وصف «جميلة»، ويُنقل عن هيجل قوله: لا يعدوالاختلاف بين الفن والدين والفلسفة أن يكون إلا في الصورة، أما الموضوع فواحد»، كما يُنقل عن لاينو Lagnue قوله: ليست الفلسفة سوى ذلك الجهد الذي يبذله الفكر للتثبت مما هو بديهي»[2] . ويُنقل عن هيجل قوله: ليس الفنان بحاجة إلى الفلسفة، وإذا حدث له أن فكّر كفيلسوف فهو يقوم بعمل مناقض تماماً لصورة المعرفة الخاصة بالفن»[3].

الوعي الجمالي: يطلق لفظ «الوعي» على معان عدّة كالشعور بالذات، أي المعرفة التي يمتلكها كل واحد عن وجوده وسلوكه وأفعاله، وهو مجرد علاقة تربط المرء بذاته وبالعالم الخارجي»[4] لذا فالوعي الجمالي هو شعور المرء بالأشياء الجميلة وإحساسه بها. لذا يمكن القول بأنها الرؤية التي تتشكل في ذهن الفرد المتابع لمواضيع الفنون وشؤونه الجمالية، نتيجة استيعابه للأصول والفرع التي تقوم عليها الأعمال الفنية وفلسفتها، ومن هذه الرؤية يتكوّن لديه وعي على ذلك، وهو ما يطلق عليه (الوعي الجمالي).

نظريات الجمال: «النظرية هي نتاج لتصوّر معيّن للعالم، دون أن يفضي ذلك التصوّر إلى عمل حقيقي وإلى ممارسة الأمور المتصوّرة »[5] وبنضوج الوعي

الجمالي يقوم فلاسفة الجمال بتقديم رؤيتهم والتنظير لها ووضع أسس وقواعد لتكريسها ويقدّمونها للناس بصفتها رؤية خاصة ذات أصول نظرية وقواعد فكرية وفلسفية تعتمد على ذائقة جمالية لتصبح لاحقاً (نظرية) جمالية قد تنسب لواضعها أو للثقافة التي انطلق منها وربما للبلد الذي انتمى إليه، فهناك النظرية الهيجلية نسبة إلى هيجل، وهناك النظرية الوضعية نسبة إلى الفلسفة الوضعية، وربما النظرية الأمريكية في علم الجمال نسبة إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

علم الجمال: «هو أحد فروع الفلسفة ويبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته وفي الذوق الفني والأحكام القيمية التي تنصبّ على الأعمال الفنية، وهو يبحث أصلاً في الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة التي تولّد الشعور بالجمال ويحلل هذا الشعور تحليلاً فلسفياً»[6]، وينقل عن فاليري Valery قوله: لفظ الجمالية وحده يجعلني متردداً بين تصوّر أول جذّاب لعلم هو علم الجمال، وهذا العلم يجعلنا من جهة نحسن التمييز بين ما ينبغي أن نحب أو نكره، وأيضاً بين ما ينبغي استحسانه أو استهجانه، ويعلّمنا من جهة أخرى كيف ننتج آثاراً فنية لايشكّ أحد في قيمتها ،وتصوّراً ثانياً لعلم آخر جذاب هو علم الإحساس»[7] ويرى الكاتب انطلاقاً من ذلك بأن علم الجمال هو مجموع ما أنتجته البشرية من فلسفة ووعي ونظريات تدور حول مفاهيم الجمال والفن والإبداع، ولا عبرة بتناقضات الآراء فيه لأن علم الجمال هو الإطار العام لكل إنتاج فكري أو فلسفي أو نفسي متعلق بهذا النمط من الإنتاج الإبداعي الإنساني.

المسجد الأقصى: يطلق هذا الاسم على كل المنطقة الواقعة في القسم الجنوبي الشرقي من البلدة القديمة ويتضمن كل ما هو داخل تلك المنطقة من مساجد ومدارس وبوابات وبوائك ومصاطب وسُبُل وكذلك مبنى دائرة الآثار والمتحف الإسلامي وغرف الحراسة والمنابر والقباب، وهو محاط بسور إضافي من الناحيتين الشمالية والغربية، وهو ما يطلق عليه (الحرم القدسي).

قبة الصخرة: يطلق هذا الاسم على البناء الواقع في منتصف الحرم

القدسي، أي البناء المثمّن الذي تعلوه قبّة ذهبية ومغطى من الخارج بالرخام المصقول من الأسفل وبالقيشاني العثماني في القسم العلوي من جدرانه، وتقع في جهته الشرقية قبة السلسلة، بينما تقع قبة المعراج في الجهة الغربية الشمالية منه[8].

الزخارف: ورد في الآية: ﴿وَلِبُيوتِهِمْ أبْواباً وَسُرُراً عَلَيْها يَتّكِئونَ(33) وَزُخْرُفاً﴾[9] فالزخرف يتضمن معنى جمالياً وبالتالي يطلق المصطلح على كل ما يُقصد به الزينة والتجميل. إنه ما يزيّن أمام عيني المشاهد جدران وأعمدة قبة الصخرة وغيرها من المساجد والشواهد الحضارية في مختلف أنحاءالعالم، من أعمال فنية منفذة إما بالفسيفساء، أي القطع الزجاجية الصغيرة الملوّنة، أو ما نفّذ بالرسم بالألوان، سواء ما كان منها بارزاً أو مسطّحاً، أو ما كان محفوراً في الصخر أو الحجر أو الرخام أو مصنوعاً من البرونز، ويتضمّن مختلف التشكيلات الفنية النباتية والهندسية بكافة أنواع الخطوط المنحنية والمستقيمة، وكذلك يدخل في هذا المسمى الكتابة بالخط العربي بمختلف أنواعه المتعددة وما يحيط بالحروف والكلمات من تشكيلات نباتية أو هندسية، وسواء كانت قديمة قدم المكان نفسه، أو ما استجدّ نتيجة أعمال الترميم المنفّذة خلال تاريخ المكان، ويمكن إطلاق هذا التعبير على كل ما هو فني وجمالي في القبة، وبالتالي فهو يشمل كل ما علىالجدران والأعمدة الداخلية لمسجد القبة أو على الجدران الخارجية كذلك.

هوامش المقدمة:

[1] جلال الدين سعيد. 2004. معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية. تونس. دار الجنوب. ص437

[2] السابق. ص 342

[3] السابق . نفس الصفحة

[4] السابق .ص 253

5 السابق. ص 469

6 السابق .ص299

7 السابق .300

[8] وائل عبد الرحيم عبيد. 2005. القدس في العهدين الفاطمي والأيوبي. عمان: دار مجدلاوي ووزارة الثقافة. ص 44

[9] القرآن. الزخرف. آية 33

الفصل الأول

لمحات في تاريخ القدس وقبة الصخرة

التمهيد

في هذا الباب يعرض الكاتب لمحة جغرافية وأخرى تاريخية عن القدس وموقعها، والدول التي تعاقبت على حكمها والتي تركت فيها بعض الآثار التي تدلّ عليها، من ثمّ يقدّم فكرة موسّعة عن قبة الصخرة وتاريخها، مبيّناً رأيه الذي يختلف فيه مع المؤرخين الذين ذكروا بأن الخليفة عبد الملك بن مروان هو الذي بنى قبة الصخرة في القدس وأتمّها بعده ابنه الوليد، ويناقش رواية اليعقوبي حول الأهداف التي دفعت بعبد الملك إلى بنائها.

لمحة جغرافية وتاريخية عن القدس

تقع القدس على خط العرض 31 شمالاً وخط الطول 35 شرقاً، وتقع بين البحر الميت شرقاً مسافة 18 ميلاً بينما تبعد عن البحر المتوسط 23 ميلاً، وترتفع عن سطح البحر بما يقارب 2500 قدماً، وهي تقع على تلّ محاط بأودية عميقة فمن الشرق يحدها وادي قدرون ومن الغرب وادي هنوم، ويلتقي الواديان من الجنوب فيحيطان بها، أما شمال المدينة فهو استكمال الكتلة الجبلية التي هي جزء من سلسلة جبال فلسطين الشرقية التي تمتد من شمال مدينة نابلس وتنتهي جنوب مدينة الخليل. وقد تجاوزت المدينة في بنائها المنطقة المحيطة بها وأصبحت أوديتها وتلالها والمناطق التابعة لها غاصة بالعمران والناس، وكانت مساحتها قبل قرار التقسيم في العام 1947، 20199 دونماً مربعاً [1]. المنطقة بعمومها منطقة جبلية، أهم جبالها جبل موريا، الذي بُني عليه الحرم

القدسي، وجبل أوفل المطل على بلدة سلوان شرق المدينة، وجبل صهيون في الجهة الغربية الجنوبية ، وجبل عكرة الذي تقوم عليه حارة النصارى بينما تقع المنطقة بين باب حطة وباب العمود (دمشق) على جبل بينريتا. ويحيط بها بعد ذلك جبال أخرى هي جبل الزيتون في الشرق وجبل المشارف والقطمون في الغرب وجبل المكبّر في الجنوب، وهي جبال مسكونة الآن بالناس والعمران، وتحيط بالقدس قرى عديدة أصبح بعضها جزءاً من المدينة، وضُمّ جزء للمدينة بحكم الاتصال العمراني، كما هو الحال في قرى بيت حنينا وبيت اكسا ولفتا وسلوان وشعفاط وغيرها. تتمتع القدس بجو صاف مع حرارة في الصيف، ومعتدل مع برودة في الشتاء، ويتساقط الثلج شتاء في المدينة سنوياً بكميات تختلف سنةً عن أخرى. ويبدو أن اعتدال مناخ القدس صيفاً وشتاء وهواءها العليل والصافي في الربيع والصيف، وتربتها الخصبة، ومياهها المتعددة المصادر دفعت للإقامة فيها عبر تاريخ طويل ممتد، فالناس منذ القدم يبحثون عن أماكن العيش التي تتوفر فيها ظروف جيدة لذلك، والقدس واحدة من تلك المناطق. إن تاريخ القدس حافل كما لم تحفل مدينة أخرى في فلسطين[2].

إن القدس ليست أقدم مدينة في التاريخ، فالكشوفات الأثرية تبين أن هناك مدناً أقدم منها. وقد ذكر المؤرخون أن ما عثر عليه في أريحا من كشوفات يشير إلى ما يقارب سبعة آلاف سنة قبل الميلاد، وهي فترة موغلة في القدم مقارنة بالقدس، وقد كشفت البحوث الآثارية عن «إنسان كارمل» الذي وُجد في كهوف «تابون» Taboun وقافزاه Qafzeh الذي يبلغ عمره اعتمادا عى تحليل الكربون 41 بين 35.000 – 50.000 سنة وهذا يعني أن الإنسان في فلسطين ومعه قبوره قد وجد في مستوى أقدم الحضارات العليا[3] ولكن القدس من المدن التي وُجدت منذ القدم، إذ ربما يبدأ تاريخها في الألف الثالثة قبل المسيح أو بعدها بقليل. ولكنها بالتأكيد لم تبدأ باليهود الذين غزوا المنطقة وأقاموا فيها، بل قبل ذلك بكثير إذ شهدت المدينة العهد الكنعاني والحضارة الفينيقية[4]، وأخذت القدس مكانتها في الأفئدة لدى كل الأمم. يرى عارف العارف أن اليبوسيين[5] هم بناة القدس الأوائل، وكانت على عهدهم تدعى يبوس، وهم بطن من بطون العرب الأوائل، نشأوا في صميم الجزيرة العربية وترعرعوا في أرجائها، ثم نزحوا عنها مع من نزح من القبائل الكنعانية، فاستوطنوا الديار، وحسب رأيه، فإن ذلك حدث حوالي

العام 3000 قبل الميلاد [6]، أما ما قبل ذلك فالمعلومات لديه لا تقدّم شيئاً مهمّاً، ولا يقدّم لنا الأب مرمرجي الدومينيكي معلومات حول القدس قبل قدوم بني إسرائيل وبناء الهيكل [7]، بينما يرى بابلون أن المنطقة قبل القدوم اليهودي عاصرت عدداً من القبائل السامية والكنعانية التي تركت بقايا فقيرة من الفن، كانت على غرار الفن الحثّي مقتبَساً من الفن الآثوري والمصري الذي يبدو أكثر تأثيراً من سابقه[8]، وتشير مخطوطات تل العمارنة الفرعونية أن العلاقات بين ملوك القدس ومنهم عبدي-هبة كانت تقوم على تبعية هؤلاء الملوك لفراعنة مصر [9]، وبعد قرون عدّة دخل اليبوسيون تاريخ المدينة.

لما بنى العرب الكنعانيون مدينة القدس أطلقوا عليها اسم «اوروسالم» أي مدينة الإله سالم وهو إله الكنعانيين العرب [10]. وبذا يكون الكنعانيون العرب هم أول من قدّس المدينة وطبعوها بالطابع الديني وقد حاول اليهود تغيير اسمها إلى مدينة «داود» إلا أن المدينة استعادت اسمها بتغيير بسيط إلى «أورشليم» [11] وفي العهد الروماني وبعد ثورة «باركوخبا» اليهودي (231 م) دمّر هادريان المدينة وأطلق عليها اسم «إيليا كابيتولينا»، وظلّ المقطع الأول من اسمها مستخدماً حتى الفتح العمري للمدينة وقد ورد بالحرف في أحد نصوص العهدة العمرية لأهل المدينة.

على الصعيد الحضاري في المنطقة في تلك الحقبة يرى إرنست بابلون أن هناك دولتين هما صانعتا الحضارة في المنطقة، هما الكلد - آثورية في الشرق والفرعونية في مصر، ويعزو الكاتب جميع وسائل الحضارة ومنتجاتها من شواهد معمارية وآثار فنية لتأثيرات هاتين الدولتين، خصوصاً وأنهما حكمتا المنطقة التي تقع فيها القدس ردحاً من الزمن لكل منهما إضافة لما تعاقب على المدينة من امبرطوريات لاحقة، وتركت كل دولة ما يدل عليها[12]، وهو يعني أن الحضارات التي تتابعت على الإقامة في المنطقة كانت تنقل عن تلكم الحضارتين، بما في ذلك الحضارة الكنعانية والآرامية والفينيقية، وبالتالي فكل تطوّر حدث في المنطقة إنما هو من تأثير تلكم الحضارتين.

الصخرة والقبة في التاريخ

الصخرة هي ذلك النتوء الصخري الذي يقف في منتصف منطقة «تل موريا» حسب اسمه القديم، أو منتصف «جبل الهيكل» حسب التعبير اليهودي، أو منتصف منطقة «الحرم الشريف» حسب التسمية الإسلامية. وهي كتلة صخرية قاسية جرداء غير منتظمة وفي أسفلها من جهة الجنوب كهف صغير بأبعاد غرفة عادية لا تتجاوز عشرين متراً مربعاً. وقد دارت معظم الأساطير الدينية حول تلك الصخرة وكهفها، ولم يتوانَ أتباع الديانات، خصوصا تلك التي ينسبها أصحابها للسماء، عن تكثيف رؤية الناس حول الصخرة لدرجة كبيرة، لذا فالتاريخ هنا لا يتحدث عن الصخرة بما هي كتلة طبيعية موجودة في منطقة ما، ولكن عمّا دار حولها من أحداث وما ترتب على هذه الأحداث أو نشأ عنها من تاريخ وحكايات.

وقد اختلف أصحاب تلك الديانات الثلاث اختلافاً بيّنا واضحاً حول الصخرة وقداستها، وسبب هذه القداسة. فاليهود يبدأون تاريخ الصخرة بالكلام حول قيام النبي ابراهيم بذبح ولده اسحق على ذات الصخرة مع تضارب كبير في الروايات اليهودية حول ذلك، بينما يرى المسلمون أن الذبيح المذكور في القرآن هو اسماعيل وكانت عملية التضحية، التي لم تتم، في مكة حيث البيت العتيق، بينما يرى المسيحيون أن الصخرة كانت مكاناً وقف فيه المسيح عندما حاكمه بيلاطس، وذكروا أن آثار الأقدام التي على الصخرة إنما هي آثار أقدامه، في حين يرى المسلمون أن آثار الأقدام هي أقدام النبي محمد عندما صعد إلى السماء في رحلة المعراج. ويقول اليهود بأن النبيْين داود وسليمان أقاما الهيكل الأول فوق الصخرة بالضبط، حيث كانت موقع المذبح الذي تُقدّم عليه القرابين، وقد استُغلّ هذا الأمر لتبرير الاعتداءات المتكررة على سكان المكان منذ القديم، رغم اعتراف المسلمين بالأنبياء جميعاً، وعدم رفض المؤرخين المسلمين لرواية وجود الهيكل هناك في فترة سابقة.

تحدثت المؤلفات التاريخية التي وضعها مؤرخون مسلمون عن القدس من جانبين أحدهما يعم المدينة كلها بصفتها القبلة الأولى للصلاة في الإسلام، مع اختلاف بين

العلماء في تحديد زمن فرض الصلاة، هل هو قبل الهجرة النبوية للمدينة أو بعدها، وهل هو في رحلة الإسراء والمعراج أم قبلها. بينما يخص الجانب الثاني الصخرة بذاتها، أي بصفتها مكان المعراج النبوي إلى السماء، وبذا اكتسب الموقعان قداسة خاصة جعلت من القدس وصخرتها جزءاً هاماً من العقيدة الإسلامية، وشكلتا جانباً مهمّاً في الوعي والوجدان والثقافة الاسلامية. وعلى الرغم مما في كتابات المؤرخين المسلمين الأوائل من العديد من الروايات الأسطورية حول الصخرة والقدس، مما نقلوه عن مصادر تعتمد بشكل رئيسي على ما ورد في التوراة من مرويات [13]، وما أضافوه من أحاديث العامة ومروياتها، وما تناقلوه من إسرائيليات اكتظت بها كتب المرويات الإسلامية دون تنقيح أو تمحيص، إلا أن بإمكان الكاتب المدقق بشيء من إمعان النظر والاهتمام تصنيف تلك الروايات حسبما تقتضيه المنهجية العلمية والكتاب العلمي. فهل كانت القدس فعلاً الأرضَ التي استقبلت اليهودية في تجربتها الروحية الأولى زمن الأنبياء الأوائل لها؟

قدّم الكاتبان؛ د. كمال الصليبي في كتابه: «التوراة جاءت من جزيرة العرب»، والكاتب فاضل الربيعي في كتابه: «فلسطين المتخيلة: أرض التوراة في جزيرة العرب»، رؤية جديدة وجيهة حول مسألة علاقة اليهود بأرض فلسطين. والفرق بين رأييهما هو أن الموقع الذي تحدث عنه الصليبي يقع في منطقة عسير، بينما يرى الربيعي أن المنطقة تقع في منتصف اليمن حول صنعاء تقريباً. وبينما يستند الصليبي في كتابه على المقاربات اللغوية في أسماء الأماكن الواقعة في المنطقة، كما وردت في التوراة، يلجأ الربيعي إلى إعادة ترجمة التوراة القديمة، كما يعتمد كتابيْ الهمذاني: «صفة جزيرة العرب»، و«الإكليل»، إضافة للشعر العربي قبل الإسلام، وما ذكر فيه من الأسماء كدليل على صحة مقولته، وبالتالي فالكاتبان يتفقان على أن هناك خللاً تاريخياً جغرافياً فادحاً وقع فيه المؤرخون والآثاريون في آن واحد، وبالتالي يعيدان جغرافيا التوراة من فلسطين إلى اليمن القديم، حيث يرى الربيعي أن السبي البابلي الذي تحدثت عنه الروايات التاريخية لم يحدث في فلسطين، وأن المصريين والآشوريين لم يشتبكوا فوق أرضها وأن سفن سليمان لم تدخل البحر المتوسط على الإطلاق، ولم تقف في موانئ صور اللبنانية، وأن الملك داود لم يحارب الفلسطينيين، وأن الحقيقة التي لا مناص من

الوقوف عندها وفي ضوء ما كتبه الهمذاني في «الإكليل» بأن القبائل اليهودية العائدة من الأسر البابلي هي التي أعادت بناء الهيكل في السراة اليمينة وليس في فلسطين، ومن ثمّ فإن الهيكل لم يُبنَ في القدس وأسوار أورشليم التي أشرف أنبياء بني إسرائيل آنذاك على إعادة ترميمها لا وجود لها في فلسطين وبالتالي ليس ثمّة هيكل لسليمان تحت قبّة الصخرة فيما توجد بقايا تلك الهياكل في السراة اليمنية[14] . ويقول بمثل قولهما الكاتب ابن قرناس في كتابيه: «سنّة الأولين»، و«أحسن القصص» حيث يقوم بتفسير الآيات القرآنية التي تحدثت عن المكان ويستنتح منها أن الوجود اليهودي القديم منذ عصر الأنبياء الأوائل إنما كان بلاد اليمن وليس في فلسطين، بل ويعتبر أن قصة الإسراء الواردة في النص القرآني إنما تتحدث عن موسى ورحلته في المنطقة (الحجاز)، ويعتقد الكاتب أن وجهة النظر التي طرحها هؤلاء المؤلفون تستحق الوقوف عندها والبحث المعمّق فيها لأنها تحمل من الأدلة ما يجعلها جديدة بالاحترام. وهكذا يقدّم الكتاب رأيهم، الذي يراه الكاتب وجيهاً ولا يختلف معه كثيراً. أما المصادر التاريخية القديمة، خصوصاً ما كتبه المؤرخونالمسلمون ونقلوا فيها الرواية التوراتية بحذافيرها أحياناً، ، فلم تختلف في اعتبار القدس مدينة يهودية استقبلت الآباء الأوائل لليهودية منذ ذلك الزمان، وقد قدّم ابن خلدون في تاريخه ما يشير بوضوح إلى مراجعه اليهودية في كتابته عن تاريخ القدس، سواء كانت من التوراة أو من أحد أحبار اليهود «يوسف بن كريون» الذي قدّم له وثائق عنده فاستنسخها كاملة، لأن القوم حسب قوله «أعرف بأخبارهم»[15] .

من جانب آخر يرى إرنست مارتن[16] Irnest Martin أن القدس التي بناها هيرود العظيم ليست هي القدس التي نعرفها اليوم، لأنه أحدث فيها أموراً جعلها مختلفة تماماً. واعتبر مارتن ان أصحاب الديانات الثلاث تقدّس مكاناً ليس هو المكان المطلوب تقديسه، وهو يرى أن اليهود يظنون الصخرة هي موقع المذبح، والمسيحيون يعتقدون أن الصخرة موقع مقدس في حياة ومسيرة المسيح، وقد تابعهم المسلمون على ذلك دون تحقق، وقد كشفت البحوث الآثارية والدراسات التي أنجزت أخيراً خطأ هذا التصور، وهو ينفي الرواية الإسرائيلية التوراتية بكاملها.

يعتمد مارتن في رؤيته على ما أورده المؤرخ جوزيفوس[17]، بصفته شاهداً على تاريخ تلك الحقبة، كما يعتمد، أي مارتن، على نبوءة المسيح عن دمار أورشليم دماراً

نهائياً بحيث لا يبقى منها حجر على حجر، كما ورد في نصّ النبوءة في الإنجيل[18]، ويطرح سؤاله الهام: إذا كانت نبوءة المسيح صحيحة فما معنى بقاء كل تلك الأسوار التي تشير حجارتها إلى مرحلتها الأولى زمن هيرود العظيم؟؟ لذا إما أن تكون النبوءة كاذبة في حال ثبوت أن الهيكل كان داخل تلك الأسوار، أو أن الهيكل لم يكن هناك، وإنما في مكان آخر في المدينة، وأن الدمار الوارد في النبوءة إنما هو للهيكل وما حوله وليس للمدينة ككل. وهو يرى الرأي الثاني لسببين، أولهما إيمانه القاطع بصحة النبوءة التي وردت على لسان المسيح، وثانيهما أعماله الآثارية واكتشافاته التي أجراها مع فريق الآثار الإسرائيلي هناك. ينقل مارتن عن جوزيفوس قوله: وهكذا دمّرت النار قدس الأقداس، وعندما رأى الزعماء اليهود الثوريون، أي الذين ثاروا ضدّ الامبراطور الروماني آنذاك، وأتباعهم الذين كانوا في القدس، إبّان اجتياح تيطوس للمدينة، حريق قدس الأقداس أحرقوا بقية الهيكل مع كل مبنى في القدس حتى لا يحكمهم الرومان. كما أنهم أحرقوا بقية مباني الهيكل بقولهم: مادام قدس الأقداس أحرق، فلماذا الاستمرار في العيش؟ لماذا نترك بيتاً أو مبنى؟

كما يخبرنا أن الحريق للمباني تسبب لشدّته في صهر المعادن الثمينة لتجري سائلة في الطبقات السفلى من الحجارة، حتى أن أسفل حجارة الأسس احتوت على ذهب مصهور نتيجةالحرائق الهائلة [19]. وعندما اكتشف الرومان متاهات الممرات، حفروا بمنهجية تحت الأرض في المدينة لاستخراج الذهب والمواد الثمينة الأخرى. هذا النهب لكل مبنى سابق أو سور أو كهف أدى إلى قلب كل حجر ضمن المدينة [20]. وبناء على ذلك فإن الحجارة التي شكلت الأسس لمجمع الهيكل اقتلعت، واعتماداً على إليعازر، حسب جريفوس، وهو شاهد عيان آنذاك، فإن الشيء الوحيد الذي بقي في منطقة القدس هو المعسكر الروماني (قلعة أنطونيا) الذي تُرك لترفرف أعلام الامبراطورية من فوقه على دمار المدينة، ودمار الهيكل، لذا بقي المعسكر دون خدش وهو هنا يتكلم عن منطقة الحرم وفي منتصفها الصخرة. أي أن الهيكل الذي يتحدث عنه كان في موقع آخر غير هذا الموقع الذي لم يصب بأذى. وبقيت قلعة أنطونيا مركزاً للجيش العاشر حتى العام 289م. وهو يرى، أي جوزيفوس، أنه عندما بُنيت إيليا كابيتولينا (أورشليم) زمن هادريان لم تكن هناك أسوار للمدينة من جهة الشمال،

وحسب تقرير إيفانوس فإنه في العام 130م لم يكن في المدينة سوى بعض البيوت وكنيسة صغيرة [21]، ولذا بني الحرم ليكون حصناً عسكرياً، لذا فهو يستنتج بأن جميع الهياكل كانت تقع على نبع سلوان، أي نحو ثلث ميل جنوب قبة الصخرة اليوم، وهذا يؤكد في نظر الكاتب نبوءة المسيح بأنه لن يبقى حجر واحد مكان هيكل هيرود السابق أو الحجارة التي شكلت أسوار الهيكل آنذاك.

وهو يعتقد بأن الحرم هو مكان الحصن بدلالة أن بيلاطس، الوالي الروماني نائباً عن الامبراطور، حاكَمَ المسيحَ هناك في دار الولاية التي كانت ضمن الحصن الضخم[22]. وهو ما ذكره جوزيفوس من أن الحصن بني حول الصخرة، وفوقها، واعتبرت الصخرة السمة الأهم في الحصن، ولذا فإنه بالنسبة للهياكل التي بناها سليمان وزرّبابل وهيرود لم يكن هناك أية إشارة لصخرة طبيعية ظاهرة كل هذا الظهور في الوضع الجغرافي للهيكل، خصوصاً وأن المذبح الذي يجب أن تقدّم فوقه التضحيات والقرابين، يجب أن يكون مستوياً مشذباً حتى لا تسقط التضحيات من فوقه، وهذا لا ينطبق على الصخرة الموجودة كصخرة طبيعية غير مشذبة، وقد ذكر في الكتب الدينية أن حجر داود وسليمان كان بارتفاع ثلاثة أصابع فقط، وكان مستوياً منتظماً، وحجمه لا يتجاوز حجم موقدة الفحم التي كانت توضع عليه، بحيث يمكن نقله من مكان لآخر حسب طقوس العبادة، بينما حجم الصخرة الحالية هو 58 قدما بعرض 51 قدماً وهي قطعة أكبر من قدس الأقداس نفسه. ويشير مارتن إلى أنه كانت هناك كنيسة صغيرة للقديس سايروس والقديس يوحنا فوق الصخرة، وقد اكتُشف أن هناك ثلمتين في الصخرة مكان قدمي المسيح عندما وقف أمام بيلاطس، وعليها بنيت كنيسة (بيت الحكمة المقدسة) بأوامر من هيلينا أم الامبراطور قسطنطين التي أمرت ببناء كنيسة القيامة، كغيرها من كنائس الأرض المقدسة. وينقل عن الأسقف آركولف Arcolf الذي زار القدس في العام 680م أنه رأى بقايا كنيسة عظيمة حيث هناك أثر قدمي الربّ، كانت مثمنة الشكل، وهي الكنيسة التي دمرها الفرس واليهود في العام 614 م، أي قبل الهجرة النبوية باثني عشر عاماً تقريباً، أي حين بدأ ظهور الإسلام، لذا فهو يرى أن عبد الملك اتبع أسس وخطوط كنيسة الحكمة المقدسة ليقيم عليها القبة الحالية، كما استخدم الحجارة والأعمدة التي كانت في المكان. ويستشهد مارتن بما ورد

في موسوعة الإسلام الأول، مطبعة بريل: فصل صلاح الدين، بأن كاتب الديوان لدى صلاح الدين، واسمه عماد الدين، ذكر بأن آثار أقدام المسيح كانت على الصخرة، ولكن ابن تيمية الفقيه المسلم ذكر أن آثار الأقدام هي للنبي محمد في رحلة المعراج[23] وليس للمسيح. وقد عرف عن الحكام الرومان أنهم كانوا في محاكمهم يقيمون قبة فوق قاعة المحكمة، للتعبير عن أنهم تحت موقع الرب، وأن أحكامهم تصدر باسمه، والقبة هي حيث عرش الرب عندهم، وأخذه عنهم المسيحيون البيزنطيون والمسلمون كذلك.

من جانب آخر فإنه حتى في الثقافة الإسلامية لا يخلو الأمر من خلافات بين المسلمين حول الكثير مما هو متعلق بقبة الصخرة، فمثلاً يتفق علي بن ابي طالب وابن مسعود وكعب ومقاتل وقتادة وعكرمة والسّدي على أن الذبيح هو اسحق وليس اسماعيل، وقال ابن عباس وسعيد بن المسيّب والشعبي والحسن ومجاهد أنه اسماعيل، وكلا القولين يروى عن النبي. وقد ورد في القرآن الكريم على لسان موسى: ﴿يا قَوْمِ ادْخُلوا الأَرْضَ المُقَدَّسَةَ الّتي كَتَبَ اللّهُ لَكُمْ، وَلا تَرْتَدّوا عَلى أَدْبارِكُمْ فَتَنْقَلبوُا خاسِرينَ. قالَ فَإِنَّها مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعيْنَ سَنَةً يَتيهُوْنَ في الأَرْضِ فَلا تَأْسَ عَلى الْقَوْمِ الفاسِقيْن﴾[24].

عندما فتح عمر بن الخطاب القدس اتفق مع البطريرك صفرونيوس على وثيقة تحدد العلاقة بين المسلمين وسكان المدينة وهذا هو نصّ العهدة العمرية: «بسم الله الرحمن الرحيم، هذا ما أعطى عبد الله أمير المؤمنين عمر أهل إيلياء من الأمان، أعطاهم أماناً لأنفسهم وأموالهم، ولكنائسهم وصلبانهم، ومقيمها وبريّها وسائر أمّتها إنها لا تُسكن كنائسهم، ولا تُهدم، ولا يُنتقَص منها ولا من حدِّها، ولا من صليبهم، ولا شيء من أموالهم، ولا يُكرَهون على دينهم، ولا يُضارَّ أحد منهم، ولا يسكن بأيلياء معهم أحد من اليهود[25]، وعلى أهل إيلياء أن يعطوا الجزية كما يعطي أهل المدائن، وعلى أن يُخرجوا منها الروم واللصوص، فمن خرج منهم (أي الروم) فهو آمن على نفسه وماله حتى يبلغوا مأمنهم، ومن أقام منهم فهو آمن، وعليه مثل ما على أهل إيلياء من الجزية، ومن أحب من أهل إيلياء أن يسير بنفسه وماله مع الروم ويخلي بيعتهم وصليبهم،

فإنهم آمنون على أنفسهم وعلى بيعتهم وصليبهم حتى يبلغوا مأمنهم. ومن كان من أهل الأرض فمن شاء منهم قعد، وعليه ما على أهل إيلياء من الجزية، ومن شاء سار مع الروم، ومن شاء رجع إلى أرضه، فإنه لا يؤخذ منه شيء حتى يُحصد حصادهم وعلى ما في هذا الكتاب عهد الله وذمته وذمّة رسوله وذمّة الخلفاء، وذمّة المؤمنين، إذا أعطوا الذي عليهم من الجزية».

ولما فرغ من الصلح قال للبطريق: دلّني على مسجد داود، قال: نعم. وخرج عمر متقلدا بسيفه، في أربعة آلاف من الصحابة الذين قدموا معه متقلدين بسيوفهم، وطائفة ممن كان معهم ليس عليهم من السلاح الا السيوف، والبطريق بين يدي عمر في أصحابه حتى دخلوا بيت المقدس فأدخلهم الكنيسة التي يقال لها: القمامة. وقال: هذا مسجد داود. فنظر عمر وتأمّل، ثم قال له: كذبت، ولقد وصف لي رسول الله مسجد داود بصفة ما هي هذه. فمضى به إلى كنيسة يقال لها صهيون، وقال له: هذا مسجد داود، فقال له: كذبت، فمضى الى مسجد بيت المقدس حتى انتهى إلى بابه الذي يقال له باب محمد، وقد انحدر ما في المسجد من الزبالة على درج الباب حتى خرج الى الزقاق الذي عليه الباب، وكثُر على الدرج حتى كاد يلصق بسقف الرواق، فقال له: لا نقدر أن ندخل إلا حبواً، فقال عمر: ولو حبواً. فحبا بين يدي عمر، وحبا عمر ومن معه خلفه حتى ظهروا الى صحنه، واستووا قياماً فنظر عمر وتأمل مليّاً، ونظر يميناً وشمالاً ثم قال: الله أكبر، هذا والذي نفسي بيده مسجد داود الذي أخبرنا رسول الله أنه أسري به إليه، ووجد على الصخرة زبلاً كثيراً مما طرحته الروم غيظاً لبني إسرائيل، فبسط عمر رداءه وجعل يكنس الزبل وجعل المسلمون يكنسون معه الزبل، ومضى نحو محراب داود، وهو الذي على باب البلد في القلعة، فصلى فيه »[26].

وجاء في رواية الحنبليّ، وهي أوسع الروايات المتعلقة ببناء القبة وأشملها وأقلّها استناداً للمصادر المرويّة: . . فلما دخلت سنة 66 ابتدأ ببناء القبة على الصخرة الشريفة، وعمارة المسجد الأقصى الشريف، فكان ابن الزبير[27] يشنّع على عبد الملك[28] بذلك، وذلك لأنه منع الناس عن الحج لئلا يميلوا مع ابن الزبير فضجّوا، فقصد أن يشغل الناس بعمارة هذا المسجد عن الحج. وهي الرواية التي تناقلها المؤرخون بعدما

ذكرها اليعقوبيّ في تاريخه، ولم يذكرها سواه إلا من نقل عنه بعد ذلك. والاختلاف بين المؤرخين كبير في تاريخ بدء بناء القبة، بل وفي تاريخ تولّي عبد الملك للخلافة، وهو ما يجعل من رواية بناء القبة حسب رواية الحنبلي موضع شك من مختلف جوانبها.

ويكمل الحنبلي روايته: وكان من خبر البناء أن عبد الملك حين حضر إلى بيت المقدس وأمر ببناء القبة على صخرة بيت المقدس، وبعث الكتب في جميع عماله وسائر الأمصار، أن عبد الملك قد أراد أن يبني قبة على صخرة بيت المقدس تقي المسلمين من الحرّ والبرد، وأن يبني المسجد، وكره أن يفعل ذلك دون رأي رعيته، فلتكتب إليه الرعية برأيهم وما هم عليه. فوردت الكتب عليه من سائر الأمصار: نرى أمير المؤمنين رأيه موفقاً رشيداً، إن شاء الله يتمّ الله له ما نوى من بناء بيته وصخرته ومسجده ويجري ذلك على يديه ويجعله تكرمة له ولمن مضى من سلفه.

فجمع الصنّاع لعمله وأرصد للعمارة مالاً كثيراً، يقال إنه خراج مصر سبع سنين، وضعه بالقبة الكائنة أمام الصخرة من جهة الشرق بعد أن أمر ببنائها، وهي من جهة الزيتون وجعلها حاصلاً وشحنها بالأموال، ووكل على صرف عمارة المسجد والقبة وما يحتاج إليه، أبا المقدام رجاء بن حيوة بن جرول الكنديّ [29]، وكان من العلماء الأعلام ومن جلساء عمر بن عبد العزيز [30]، وضمّ إليه رجلاً يدعى يزيد بن سلام [31] مولى عبد الملك بن مروان من أهل بيت المقدس، وولديه. ويقال: إن عبد الملك وصف ما يختاره من عمارة القبة وتكوينها للصناع، فصنعوا له وهو ببيت المقدس القبة الصغيرة التي هي شرقيّ الصخرة التي يُقال لها قبة السلسلة [32]، فأعجبه تكوينها وأمر ببنائها كهيئتها [33]. وهي المرّة الأولى التي تستشار فيها الأمّة في موضوع كهذا، بينما هي لم تستشر في قضاياها الهامّة والمصيرية.

ويتابع الحنبلي روايته دون تحقّق من مصادره: وأمر رجاء ويزيد بالنفقة عليها والقيام بأمرها، وأن يفرغا المالَ عليها إفراغاً دون أن ينفقاه إنفاقاً، وأخذوا في البناء والعمارة حتى أحكم العمل، وفرغ البناء ولم يبق لمتكلم فيه كلام، وكان البناء الذي هو في صدر المسجد الى غربيه من السور الذي عند مهد عيسى الى المكان المعروف الآن

بجامع المغاربة، فكتب رجاء ويزيد إلى عبد الملك بدمشق: قد أتمّ الله بما أمر به أمير المؤمنين من بناء صخرة بيت المقدس والمسجد الأقصى، ولم يبق لمتكلم فيه كلام، وقد بقي مما أمر به أمير المؤمنين من النفقة عليه، بعد أن فرغ البناء وأحكم، مائه ألف دينار، فيصرفها أمير المؤمنين فيما أحب. فكتب إليهما أمير المؤمنين: قد أمرتُ بها لكما جائزة لما وليتم من عمارة البيت المقدس الشريف المبارك. فكتبا إليه: نحن أولى أن نزيد من حليّ نسائنا فضلاً عن أموالنا فاصرفها في أحب الأشياء إليك. فكتب لهما بأن تُسبك وتفرغ على القبة، فسُكبت وأفرغت عليها فما كان أحد يقدر أن يتأملها مما عليها من الذهب، وهيّأ لها جلالاً من لُبودٍ وأدَم توضع من فوقها، فإذا كان الشتاء أُلبستْها لتكنّها من الأمطار والرياح والثلوج.

لقد تمّ البناء فوق الصخرة الكائنة فوق كهف الأرواح[34]. والصخرة عبارة عن كتلة صخرية جرداء وقد اعتمد المؤرخون على نقوش كتابية موجودة على التثمينة الداخلية في القبة، تنص على أن بانيها هو المأمون، مع أن تاريخ النقش يشير لعهد عبد الملك أو ابنه الوليد، ومع كل عمليات الترميم بقي النص كما هو مع تغيّرات فنية لا تمسّ النص بذاته. وبالتدقيق في الصور المتعلقة بالأمر يظهر اختلاف الخط بين عمليتين من عمليات الترميم إحداها أوردها برشيم في كتابه أثناء بحوثه الآثارية في العام 1928 والثانية بعد صدور قانون إعمار المسجد الأقصى المبارك والصخرة المشرفة رقم 32 في العام 1952 في الأردن [35]، الذي كان يحكم القدس آنذاك، وتظهر الكتابة كيف أن المرممين أضافوا سُمكاً جديداً للخط فضاقت المساحة على الكلمات التي أصبحت أعرض وأوضح، ويذكر الآثاري الفلسطيني الدكتور ابراهيم الفني[36] في نفس الكتاب أن كلمة (المأمون) الواردة في النص ليست تزويراً حدث في الكتابة، ولكنها خطأ في قراءة المستشرقين إذ يجب أن تقرأ (المأمور) فيستقيم المعنى بذلك [37].

ويواصل الحنبلي روايته مسهباً، ودون أن يشير إلى توثيق لها فيقول:

ثم بعد انتقال الخلافة إلى المنتقم لله، الوليد بن عبد الملك انهدم شرقيّ المسجد، ولم يكن في بيت المال حاصل، فأمر بضرب ذلك وإنفاقه على ما انهدم منه، وكانت الولاية للوليد في شوال سنة 86هـ. وكان رجاء بن حيوة ويزيد بن سلام قد

حفّا الصخرة بداربزين ساسم (نوع من الخشب الجيد) ومن خلف الدرابزين ستور من الديباج مرخاة بين العمد، وكان كل يوم اثنين وخميس يأمران بالزعفران، فيُدقّ ويُطحن ثم يُعمل من الليل بالمسك والعنبر والماورد الجوري ويخمّر من الليل، ثم يؤمر الخدم بالغداة فيدخلون حمام سليمان، ويغتسلون ويتطهرون ثم يأتون الى الخزانة التي فيها الخلوق، ويأتون فيلقون أثوابهم عنهم ثم يخرجون أثواباً جدداً من الخزانة، مَرَويّة وهَرَويّة وشيئاً من القصب، ومناطق محلّاةً يشدون بها أوساطهم، ثم يأخذون الخلوق ويأتون به الى الصخرة، فيلطخون ما قدروا أن تناله أيديهم حتى يعمروه كله، وما لم تنله أيديهم غسلوا أقدامهم ثم يصعدون على الصخرة حتى يلطخوا ما بقي منها، وتفرغ آنية الخلوق، ثم يأتون بمجامر الذهب والفضة والعود القماريّ والندّ مطهّراً بالمسك والعنبر، فترخى الستور حول الأعمدة كلها، ثم يأخذون البخور ويدورون حولها حتى يحول البخور بينهم وبين القبة من كثرته، ثم تُشمَر الستور فيخرج البخور ويفوح من كثرته حتى يبلغ رأس السوق، فيشمّ الريحَ من يمرّ من هناك وينقطع البخور من عندهم، ثم ينادي مناد في صف البزازين وغيرهم: الآن فتحت الصخرة للناس فمن أراد الصلاة فيها فليأت. فيُقبل الناس مبادرين إلى الصلاة في الصخرة، فأكثر الناس من يدرك أن يصلي ركعتين وأقلهم أربعاً، فمن شُمّ رائحته قالوا: هذا ممن دخل الصخرة، ويغسل آثار أقدامهم بالماء ويمسح بالآس الأخضر وتنشف بالمناديل وتغلق الأبواب، وعلى كل باب عشرة من الحجبة، ولا يدخل إلا يوم الاثنين والخميس ولا يدخلها في غيرهما إلا الخدم»[38]. وكان الفراغ من عمارة قبة الصخرة والمسجد الأقصى في سنة 73 هـ وهي السنة التي قتل فيها عبد الله بن الزبير» وذكر ابن كثير[39] أنه، فيما بعد، سقطت القبة الكبيرة على الصخرة، ويعقّب مجيرالدين: ولم أطّلع على حقيقة الحال في سقوط القبة التي على الصخرة ولا إعادتها، والظاهر أن السقوط كان في بعضها لا في جميعها، والله أعلم. انتهت رواية الحنبلي.

وفي سنة 425 هـ كثرت الزلازل بمصر والشام، فهَدَمت أشياء كثيرة، ومات تحت الردم خلق كثير، وانهدم من الرملة ثُلُثُها، وتقطع جامعُها قطعاً، وخرج أهلها منها فأقاموا بظاهرها ثمانية أيام، ثم سكن الحال فعادوا إليها، وسقط بعض حائط بيت المقدس ووقع من محراب داود قطعة كبيرة، ومن مسجد ابراهيم قطعة. وفي سنة

452 هـ سقط تنّور قبة الصخرة ببيت المقدس، وفيه خمسمائة قنديل فتطيّر المقيمون به من المسلمين، وقالوا: ليكوننّ في الإسلام حادث عظيم، فكان أخذ الفرنج له على ما سنذكر[40]. وفي جمادى الأولى من سنة 460 هـ كانت زلزلة في أرض فلسطين أهلكت بلدة الرملة، ورمت شرفتين من مسجد رسول الله، وانشقت الأرض عن كنوز من المال، وهلك منها خمسة عشر ألف نسمة، وانشقت الصخرة ثم عادت، فالتأمت بقدرة الله تعالى».

يقول عارف العارف في كتابه، تاريخ قبة الصخرة المشرفة والمسجد الأقصى في تكرار لرواية الحنبلي: بناه الخليفة عبد الملك بن مروان ورصد لبنائه خراج مصر لسبع سنين، وعهد بإدارة العمل إلى اثنين من رجاله هما رجاء بن حيوة الكندي، أحد العلماء الأعلام في صدر الإسلام، ويزيد بن سلّام مولى عبد الملك، وفي قول (الأنس الجليل) أن الموكّل بالصرف رجاء، وأنه ضمّ إليه يزيد وولديه. وقد شرع البنّاؤون في البناء سنة 66هـ، وفرغوا منه سنة 72 هـ، وقد بنوا في بادئ الأمر قبة السلسلة الكائنة شرقيّ الصخرة، لتكون نموذجاً ثم بنوا المسجد نفسه. وذكر اليعقوبي في تاريخه أن الناس راحوا بعد بناء مسجد الصخرة يطوفون حوله كما يطوفون حول الكعبة، وإن عادة الطواف هذه دامت طوال حكم الأمويين، وأن عبد الملك أحاط الصخرة بستائر مصنوعة من القماش المزركش. وحدثني (يقول العارف) الشيخ خليل الأنصاري (1924م) أن تلك الستائر كانت كالخيمة حول الصخرة منصوبة على حبال غليظة من الحرير، وأنها رُفعت في زمن السلطان عبد العزيز (1874م)، ويقول بعض السدنة أنها بقيت حتى زمن السلطان عبد الحميد الثاني، فأزيلت من مكانها عندما زار الامبراطور غليوم الثاني مسجد الصخرة في العام 1899م. وقد رأيت (يقول العارف) القباسي (الحوامل) الخشبية التي كانت تحمل الستائر، فإنها ما برحت في مواضعها بين الأعمدة الرخامية التي تقوم عليها القبة (1956م)[41].

وقد نُقش اسم عبد الملك بن مروان على قناطر التثمينة الوسطى في الناحية الجنوبية الشرقية من الداخل بالخط الكوفي المذهّب. وكانت هناك كتابة مزخرفة بالفسيفساء على أرضية لازوردية تقول: بنى هذه القبة عبد الله عبد الملك بن مروان أمير المؤمنين في سنة اثنتين وسبعين، تقبّل الله منه ورضي عنه آمين، هذا هو المعروف

عند معظم المؤرخين. ومع ذلك فهناك من يقول أن الذي بناها هو الوليد، مثل ابن البطريق[42] الذي يقول: بناها الوليد بن عبد الملك حين بنى المسجد الأقصى، وقال المهلبيّ في كتابه: العزيزيّ: ولما بناها الوليد بنى هناك عدّة قباب وسمّى كل واحدة منها باسم: وهي قبة المعراج وقبة الميزان وقبة السلسلة وقبة المحشر، وقال في مسالك الأبصار: وإلى الصخرة المتقدمة الذكر قبلة اليهود وإليها حجّهم. وقال القلقشندي: وأول من بنى بيت المقدس وأُريَ موضعه يعقوب عليه السلام، وقيل داود، والذي ذكره صاحب تقويم البلدان أن الذي بناه سليمان بن داود، وبقي حتى خرّبه بختنصّر، فبناه بعض ملوك الفرس، وبقي حتى خرّبه طيطوس ملك الروم، ثم رُمّم وبقي حتى تنصّر قسطنطين، ملك الروم، وأمّه هيلانة، التي قامت ببناء كنيسة (قمامة) أي القيامة على القبر الذي يزعم النصارى أن المسيح عليه السلام دُفن فيه، وخرّبت البناء الذي كان على الصخرة، وجعلتها مطرحاً لقمامات البلد عناداً في اليهود[43]. ويقول كليرمونت غانوا Cleirmount Ghanua إن أوتيخيوس (ابن البطريق نفسه) ينسب بناء الصخرة غلطاً إلى الوليد[44]، ويبدو في رأيه أن الغلط ناجم عن المعلومة التي أوردها الحنبلي في الأنس الجليل، بأن الوليد أمر بإجراء ترميمات كثيرة هامة في الجانب الشرقي من الحرم، ذلك الجانب الذي ألمّ به الخراب مع الزمن.

ويعتقد أوتيخيوس أن جدران المسجد المحيطة به من الخارج بنيت بين سنتي 86 – 96 هـ، أي على عهد الوليد لا في سنة 72 هـ على عهد عبد الملك، ومعنى ذلك أن الوليد أتمّ البناء الذي بدأه أبوه[45]، وهو جزء من التصميم الأصلي للبناء الذي بناه عبد الملك. وفي محاولة توفيقية يقول العارف: والرأي عندي أن القرار أعطي من لدن عبد الملك، لأن (فتنة) ابن الزبير قامت في زمنه، وقُتل ابن الزبير على يده، وشرع في البناء في زمنه، وتمّ على يده في عهده، ولكن هذا لا يعني أن ولده الوليد لم يكن له دخل في ذلك، فإنه كولد، وكوليّ للعهد لا بدّ وأن يكون قد أشرف على بناء المسجد، أو على ناحية من نواحيه. ليس هذا فحسب، فإنه أي الوليد، أضاف إلى ما بناه أبوه بعض النقوش والتزيينات. ومنها القبة التي قال ابن البطريق أن الوليد قلعها من كنيسة بعلبك وكانت من نحاس مطلي بالذهب[46]. اما السبب الذي حدا بعبد الملك أن يبني الصخرة، كما يقول بعض المؤرخين ومنهم اليعقوبي (ت 290 هـ)، وهو أول من قال

بذلك من المؤرخين، وعنه نقل الآخرون، أن الغاية من بناء المسجد بهذا الشكل البديع هو الاستعاضة عن الكعبة، بسبب ثورة عبد الله بن الزبير، الذي ثار على الأمويين وأعلن استقلاله في الحجاز سنة 61هـ - 680 م، فأراد عبد الملك أن يصرف الناس عن الكعبة خشية أن يأخذهم ابن الزبير للبيعة أثناء موسم الحج، وفي رواية أنه منعهم الحج مطلقاً وبنى مسجد الصخرة وأمرهم بالحج لبيت المقدس والطواف حول الصخرة[47]، وبعض المؤرخين يقول بأن عبد الملك إنما بنى المسجد حتى يكون للمسلمين مسجد يضاهي في بهائه وفخامته وسحره ما لكنائس النصارى من الروعة، وخاصة أنه كان في سوريا وفلسطين من الكنائس الكثيرة البالغة غاية العظمة ما خشي معه عبد الملك أن يظلّ المسلمون يتطلعون إلى هذه المنشآت المسيحية، دون أن يكون لهم ما يفخرون به.

وقد اختلف المؤرخون حول المواد التي بني بها المسجد، وهل استخدم عبد الملك الحجارة والأعمدة التي كانت في كنائس فلسطين بعد هدمها؟ فقال كثيرون بأنه استعمل الكثير من مواد البناء التي كانت مبعثرة هنا وهناك في القدس، ومن بقايا الكنائس البيزنطية التي هدمها الفرس عندما أغاروا عليها في عهد كسرى (614م) وكان ذلك قبيل الفتح الإسلامي الذي كان في 637م، بثلاث وعشرين سنة. بينما يقول روخموند Richmound في كتابه [48] أن مواد البناء كانت يومئذ متوفرة في البلاد، لا سيما من بقايا الكنائس التي هدمها الفرس على عهد كسرى الثاني يوم احتلوا القدس عام 614 م، وهذا ما قال به آشبي Achbee مستشار التنظيم في حكومة فلسطين[49]. وقد سبق ونقلنا عن ابن البطريق قوله أن القبة إنما كانت قبة كنيسة في بعلبك قلعها الوليد، ووضعها على الصخرة. ويضيف العارف أن المؤرخين اختلفوا في وجود جدران خارجية لمسجد الصخرة، فقال بعضهم أنه أي مسجد الصخرة، كان كقبة السلسلة وقبة الأرواح وغيرهما بدون جدران خارجية، وأن الوليد هو من بنى الجدران، وهذا ما يقوله اوتيخيوس (ابن البطريق)، بينما يقول هاينز لويس Hainz Luwis وشابلن Chablen وستراز غوفسكي Straz Gofskiوغيرهم، بأن الجدران إنما أنشئت زمن المأمون، ويستدلون على ذلك بالكتابة التي كانت مدوّنة على الصحيفتين النحاسيتين اللتين كانتا معلقتين على الباب الشرقي والشمالي وهما تحملان اسم المأمون. ويبررون ذلك باختلاف الطقس بين الصحراء وبلاد الشام، وأن

العرب حين بدأوا البناء ظنّوا أن الأعمدة تكفي للحماية من برد البلاد، ولكنهم اكتشفوا غير ذلك فأضافوا الجدران، وهذا لم يقل به معظم المؤرخين المسلمين، كاليعقوبي وابن الفقيه وابن عبد ربه والاصطخري وابن حوقل وناصر خسرو والادريسي وأبوالفداء وابن بطوطة والسيوطي (المنهاجي) والسيوطي (جلال الدين)، ونقلنا عن المقدّسي تبرير البناء بمضاهاة النصارى في كنيسةالقيامة، لذا كانت له جدران مثلها. وتؤكد هذه المقولة آراء الآثاريين المعاصرين؛ إذ يؤكد كرزويل Creswell في كتابه[50]، أن المسجد كان بجدران مكتملة، وهذا قول فان بيرشم الهولندي وكليرمونت غانوا [51] الذي أكّد أن البناء كله من أوله لآخره، بما فيه المثمن الخارجي، من تصميم عبد الملك.

ويؤكد العارف أن جمال قبة الصخرة وفخامتها وزخارفها تعكس جمال الهندسة العربية والذوق العربي، ممتزجاً بشيء من الطراز الفارسي والأسلوب البيزنطي، ولا غرابة في ذلك، فقد اشترك في بنائه عمال وصنّاع من العرب والفرس والبيزنطيين.

وينقل العارف أقوال وآراء المفكرين والآثاريين الذين رأوا مسجد القبة، إذ يقول هاينز لويس: إن مسجد الصخرة بلا شكّ من أجمل الأبنية فوق البسيطة، لا بل إنه أجمل الآثار التي خلّدها التاريخ، ويقول المستر فرغسون Fergson : إن مسجد الصخرة من الجمال على جانب عظيم. لقد زرت كثيرا من القصور الفخمة والمباني الجميلة في الهند وفي أوروبا وفي أكثرأنحاء العالم، ولكني على ما أذكر لم أرَ ما هوأجمل ولا أبدع، ولا أفخم من قبة الصخرة، وإن التناسب البديع في الاحجام والألوان لم أجده في أي بناء آخر. وذكر الدكتور ريتشموند هارتمان Hartman Rochmond أن مسجد الصخرة نموذج من التناسق والانسجام ، كما أكد غوستاف لوبون Gohstav Lobon في كتابه حضارة العرب [52]، بأنه لم تكن قيمة هذا المسجد بما يثيره من ذكريات فقط، بل إنه من أهم المباني العجيبة التي شادها الإنسان، إنه أعظم بناء يستوقف النظر. إن جماله وروعته مما لا يصل إليه خيال الإنسان. كما ذكر الكابتن كروزويل أستاذ العمارة في جامعة الملك فؤاد الأول بالقاهرة[53]، بأن لقبة الصخرة أهمية ممتازة في تاريخ العمارة الإسلامية، وقد بهرت ببهائها ورونقها وفخامتها وسحرها

وتناسقها ودقّة نسبها كل من حاول دراستها في العلماء والكاتبين. وذكر بأن تصميم الصخرة وُضع على أسس هندسية، وإن موقع التثمينتين وكرسيّ القبة عُيّن نتيجة تقاطع مربعين متساويين. وإنني لا أشك بأن الذين بنوا مسجد الصخرة استفادوا من قياسات كنيسة القيامة، لأن قطر القبة من الداخل عشرون مترا وثلاثون سنتمتر، وارتفاعها عشرون مترا وثمانية وأربعون سنتمترا، بينما قطر القيامة من الداخل عشرون مترا وتسعون سنتمترا وارتفاعها واحد وعشرون مترا وخمسة سنتمترات. كما أن ارتفاع مختلف أقسام الصخرة خاضع لنسب هندسية دقيقة، أساسها ارتفاع الأعمدة التي يبلغ ارتفاع الواحد منها ثلث قطر دائرة كرسي القبة، وهذه الطريقة اتّبعت في المعمار السوري آنذاك.

وحول التغييرات التي أصابت المسجد، فقد أصاب القبة ما أصابها منذ عهد عبد الملك، بسبب الزلازل، والحرائق والأمطار وبسبب الانقلابات السياسية والتطورات الاجتماعية والسرقات والإهمال، فقد ذكر المؤرخون بأن ما كان على القبة من صفائح الذهب اقتلع وأعيد ضربه (سكُّهُ كعملة نقدية)، دون الاتفاق على من فعل ذلك، أهو الوليد أم المنصور أم المأمون، لتنفق على ترميم المسجد، وأما ابن الفقيه وابن عبد ربه والمقدسي فقد وصفوا المسجد بعد الوليد بكثير، وأخبروا بأن الذهب كان ما يزال عليه، وفي هذا يقول ابن عبد ربه [54] بأن جميع سطوح المسجد والقباب والمنارات ملبّسة بصفائح مذهبة. وفي العصر العباسي سار المنصور الى بيت المقدس، وسقطت صاعقة على أرض الحرم فقتلت خمسة أشخاص، ولم يقل ابن الأثير مورد الخبر بأن المنصور قد رمّم الصخرة، وإنما رمّمه المأمون بعد ازدياد الخراب فيه، ولا ندري هل تُرك المكان خرباً بين خلافتيْ المنصور والمأمون؟ فأمر بترميمه إبّان زيارته له، وقد استبدل النقّاشون والمزخرفون اسم عبدالملك باسم المأمون، تزلّفاً للخليفة [55] على الشريط العلوي، ولكنهم أغفلوا تغيير السنة، فبقي تاريخ البناء الأول 72 هـ بينما كان المأمون في 216 هـ. وقد ذكر الدكتور ابراهيم الفني [56] أن الموضوع لم يكن خطأ ولا هو تزلّف أو تحريف للتاريخ، وإنما هو خطأ في قراءة النص حيث يرى أن النص المكتوب هو كما يلي: بنى هذه القبة عبد الله، عبد الله الإمام (المأمور) أمير المؤمنين في سنة اثنتين وسبعين[57]. وليس (المأمون) كما قرأها المتأخرون ورأوا في الترميم تزويراً للتاريخ. بينما

يرى العارف أن التزوير قائم لأن كتابة اسم المأمون (المأمور) مزدحمة متراصة يختلف شكلها عن الحروف التي سبقتها، كما أن لون الفسيفساء التي جرى بها التحريف أشدّ سمرة من القديمة[58]. وقد رمّم العديد من الخلفاء أجزاء من المسجد مختلفة، ووضع كل واحد منهم لوحة حجرية أو نحاسية لتأكيد ذلك وتخليد ذكره، ولولا أن كل عصر كان يحذف ما وضعه سلفه لما بقي من جدران المسجد سوى لوحاتهم.

رأي الكاتب حول تاريخ بناء قبة الصخرة

اختلف المؤرخون في الكثير من التفاصيل المرتبطة ببناء قبة الصخرة، ولا يكاد اثنان، ما لم ينقل أحدهما عن الآخر، يتفقان في رواية واحدة حول تفصيل واحد من تفاصيل عملية بناء القبة، وقد بلغ الاختلاف حدّا لا يمكن معه إيجاد رؤية وسطية، وسنورد بعض الملاحظات حول المسألة:

فمن جهة أولى لم يتفق المؤرخون، ونعني المسلمين منهم بشكل خاص، لأن غير المسلمين لهم اتجاه آخر، على من بنى القبة، هل هو عبد الملك أم الوليد ابنه، أم سعيد ابنه الآخر، أم سليمان ابنه الثالث. إذ لم يذكر ابن عساكر في «تاريخ دمشق» ولا الذهبي في «سير أعلام النبلاء» في معرض حديثه عن عبد الملك أنه بنى قبة الصخرة، كما لم يذكر السيوطي (جلال الدين) في «تاريخ الخلفاء» ولا البلاذري في «فتوح البلدان» أي شيء حول الموضوع، كما لم يذكر ابن الأثير في تاريخه ولا خليفة بن خياط هذا الأمر. وقد أورد بعضهم أن عبد الملك ابتدأ ببنائها، وأن الوليد أتمّها، وقال آخرون بأن سعيد بن عبد الملك هو الذي بناها.

لم يذكر السيوطي شيئاً من ذلك في كتابه «تاريخ الخلفاء» ويقول: عن ابن أبي عبلة قال: رحم الله الوليد. وأين مثل الوليد؟ افتتح الهند والأندلس وبنى مسجد دمشق كان يعطيني قطع الفضة أقسمها على قرّاء بيت المقدس[59].

كما لم يذكر أبو علي مسكويه الرازي في «تجارب الأمم» شيئاً في تأريخه لعبد الملك أو الوليد مما يتعلق بقبة الصخرة، وقال: كان الوليد صاحب بناء واتخاذ المصانع

والضياع، فكان الناس في أيامه إذا التقوا فإنما يسأل بعضهم بعضاً عن البناء والضياع، ثم ولي سليمان فكان صاحب نكاح وطعام فكان الناس يسأل بعضهم بعضاً عن التزويج والجواري، فلما ولي عمر بن عبد العزيز كانوا الناس يلتقون فيقولون: ما وِردُك؟ وكم تحفظ من القرآن ومتى تختم وكم تصوم في الشهر؟[60].

وفي المؤلفات الحديثة نجد الدكتور حسن ابراهيم حسن الذي عرض في كتابه «تاريخ الاسلام السياسي» للمساجد التي أقيمت في عهد بني أمية وهي: المسجد النبوي وأصابه تجديد في زمن الوليد، وكذلك جامع عمرو بن العاص في مصر فهو تجديد قام به قرّة بن شريك الوالي على مصر زمن الوليد، أما مسجد دمشق فقد أنشأه الوليد بن عبد الملك، بعد استيلائه على كنيسة نصرانية، وبالتالي فهو تحويل من كنيسة إلى مسجد، وليس إنشاءً منذ البدء، وكذلك مسجد القيروان الذي أنشأه عقبة بن نافع في زمن الوليد، والملاحظ أنها جميعاً في عهد الوليد، الذي وُصفَ بأنه صاحب بناء وضياع[61]. ولا ذكر على الإطلاق لمسجد قبة الصخرة أو المسجد الأقصى، ولا لغير ذلك من منشآت دينية عبر التاريخ الأموي، ويلحق بهذا رواية الأوراق التي عثر عليها في مصر والتي يقال أنها من والي مصر قرّة بن شريك تتضمن أسماء العمّال وأجورهم، وفي رواية تتضمن الطلب بإرسال عمّال إلى القدس للمشاركة في بناء القبّة، بينما تذكر الروايات أن المقصود به جامع عمرو بن العاص في القاهرة، وليس قبة الصخرة ولا حتى مسجد دمشق، وهو ما يثير الشكّ في الكثير من نسبة الشواهد والحواضر العمرانية إلى خلفاء بني أمية.

كما لم يذكر عمر أبو النصر في كتابه «عبد الملك بن مروان» أي شيء عن بناء قبة الصخرة أو المسجد الأقصى زمن عبد الملك، ولم يورد ذكراً لأي منشأة أقيمت في عهد عبد الملك[62].

وقل مثل ذلك في كتاب «عبد الملك بن مروان والدولة الأموية»، للدكتور محمد ضياء الدين الريّس[63]، الذي تناول بإسهاب كل ما يتعلّق بعبد الملك، حتى أصغر الأمور التي وثّقها التاريخ.

وبشيء من التفصيل سنجد ثغرات متعددة في الرواية التي يوردها الحنبلي عن بناء قبة الصخرة، وقد اعتمدنا رواية الحنبلي للنقاش بصفتها الأشمل والأكثر تفصيلاً واحتواء على المعلومات القديمة والمتأخرة في تاريخ القبة حتى بداية حكم المماليك. من هذه الثغرات ذكره ليزيد بن سلّام بصفته «مهندساً مشاركاً» من مهندسي قبة الصخرة مع رجاء ابن حيوة، ومع البحث الموسّع لم نجد في «سير أعلام النبلاء» ذكراً لشخص اسمه يزيد بن سلام. كما أنه ليس في «تاريخ ابن يونس» المصري أي ذكر ليزيد بن سلام هذا، وكذلك الحال في «وفيات الأعيان»، إذ ليس من ذكر ليزيد بن سلام، وليس في «فوات الوفيات»، لمحمد بن شاكر الكتبي أي ذكر لشخص بهذا الاسم. وفي كتاب «أعلام المهندسين» [64] لأحمد تيمور لا ذكر ليزيد بن سلام ولا لرجاء بن حيوة، كمهندسين أو شخصين كان لهما شأن في الهندسة والبناء والمعمار. فرجاء بن حيوة ليس سوى فقيه على صلة بخلفاء بني أمية، وقد جالس عبد الملك والوليد وسليمان وعمر بن عبد العزيز، وبذا يكون واحداً من فقهاء السلاطين ومجالسيهم، ولا يدري أحد كيف، ولا لماذا تمّ حشر اسمه في عملية بناء وهندسة قبة الصخرة.

ومن ثغرات الرواية ذلك الاختلاف الكبير في تاريخ بناء القبة، إذ يمتدّ الخلاف من العام 65هـ لدى بعض المؤرخين حتى العام 77 هـ عند البعض الآخر، وهي مدّة طويلة نسبياً تكفي لبناء أكثر من مسجد. من ناحية أخرى قال بعض المؤرخين: بنى عبد الملك بن مروان مسجد بيت المقدس سنة سبعين من الهجرة، وحمل إلى بنائه خراج مصر سبع سنين، ويكاد هذا الكلام يتطابق مع ما قيل عن إنفاق الوليد بن عبد الملك نفس المبالغ في إعمار مسجد دمشق، فهل كتب على مصر أن تضع خراجها لأربعة عشر عاماً من أجل بناء مسجدين في بلاد الشام؟ أم أن نقل الروايات يتمّ في غمرة من عدم التدقيق؟

ويكاد الخلاف يصل أوجه عند السؤال التاريخي عن عبد الملك نفسه، فمن هو عبد الملك؟ هل هو شخصية حقيقية أم رمز وضع في التاريخ لسدّ فجوة تاريخية أحدثها عدم التدوين في بلاد الإسلام لقرنين من الزمان بعد الهجرة النبوية، كما يقول

مؤرخون معاصرون؟

يرى المؤرخ الألماني كارل هاينس أوليغ[65] C . H . Oleig في كتابه : البدايات المظلمة للإسلام المبكر ، أنه توصل من خلال دراسته لمسكوكات متعددة ، أن عبد الملك ليس هو ذات الشخصية التاريخية التي تعرّف عليها الناس في كتب التاريخ المنتشرة ، وإنما هو شخصية مختلفة ، فالمسكوكات الكثيرة التي درسها تقلب وجهة التاريخ الإسلامي بشكل كبير ، وأهم هذه المسكوكات المسكوك المثير لعام 75/ 696م . الذي يعود لمرو / خراسان ، وهو باسم عبد الملك : وقد نُقش عليه اسمه بدون ذكر لقب «أمير ورويشنيغان»(المؤمنين) ، إنما بصيغة : عبدالملك مرون ان ـ ي وهذه هي الطريقة التي يُسمّى بها الوالي . أما لفظ «مروان ان» Marwanan فيتكون من «مرو» (اسم مدينة في خراسان) وصيغة المضاف الفارسية «ان» وصيغة الجمع «ان» هنا تعني أن اسمه : عبد الملك المروزي (الذي تعود عشيرته لأهل مرو) . وهذه الصيغة الفارسية للاسم جرى تعريبها فيما بعد إلى «مروان» .

ممّا تقدم يصبح لزاماً ، ولو بصورة مؤقتة ، نسيان التدوين الإسلامي وشجرة الأنساب العربية ، فهي مُختلقة من الرواة وحبكها الموروث في وقت متأخّر[66] ، فعبد الملك بن مروان هو : عبد الملك من مرو/ خراسان؟ ومن خلال مراجعة للنقوش والسكّات الكثيرة المضروبة باسمه بين خراسان وخوزستان ودمشق وحمص والقدس وشمال أفريقيا وتأويل ومقارنة ما عليها من صور ورموز كانت النتيجة التالية :

رحل عبد الملك مع أتباعه من شرق فارس غرباً وكانت وجهتهم القدس إيليا ، لإعادة بناء الهيكل (قبة الصخرة) وانتظار عام 77 عربي (نهاية القرن السابع) موعد قدوم مسيح القيامة ، فحينها ساد اعتقاد بقرب الساعة . وهذا الأمر تدل عليه مسكوكاته التي صوّرت مسيح القيامة على عملاته المضروبة ، التي تتماهى مع نقش قبة الصخرة لعام 72 والذي فُسّر بأنه دعوة لوحدة ووئام (إسلام) الفرق المسيحية المتنابذة والمتصارعة ، من أجل التهيؤ لقيام الساعة ، وهناك أمثلة كثيرة تؤكد على سيطرة الأفكار القيامية على عبد الملك بنسختها السورية كما جاءت في الكتب القديمة ، وهذا

يبدو جلياً في أختام من الرصاص تعود لبريد عبد الملك عُثر عليها في فلسطين، وتحمل اسمه ويرد فيها اسم «فلسطين» لأول مرة وشعار: يغار ساهادوتا الخاص بعبد الملك، وهو رمز أبوكاليبسي عن قيام الساعة. وكذلك سكّة أمير المؤمنين لعام 75/ 696م. فعلى الجهة الأمامية للمسكوك يوجد تصوير لخسرو الثاني(الملك الفارسي) وتأريخ «سنة خمس وسبعن» بأسلوب ساساني وخط عربي. وعلى الجهة الخلفية يوجد في الوسط تصوير لمهمت/ محمد واقفا بوضعية أبوكاليبسية قيامية ويحمل سيف اللهب كقاضي الدينونة، وإلى شمال تصويره يُقرأ بالعربية: «أمير المؤمنين» وإلى يمينه «هلفة الله» (بالآرامية Halpa) والقصد خليفة الله. ويعتمد كاتب آخر، مؤيد لأطروحات أوليغ على دراسة تحليلية للآيات القرآنية [67] التي ما تزال مكتوبة على المثمن الداخلي في قبة الصخرة من الخارج لبيان أن تلك الآيات إنما وضعت لهدف آخر كان يرتئيه عبد الملك إبّان بنائها [68]. والمهم لدينا، أي لدى أوليغ، هنا هو اعتبار قبة الصخرة واحدة من إنجازات عبد الملك، وهو ما نختلف فيه معهم.

من ناحية أخرى فإن الشعر العربي كان عبر العصور العربية الأولى الناطق الوحيد وأداة الإعلام الأساسية في الحياة العربية، السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، بل والحياة اليومية. ولم يكن يغيب الشعر عن حياة العربي مطلقاً، وكانت القبيلة العربية تفخر بما لديها من شعراء، بل وتُنسب القبيلة لشاعرها بعد انتسابه هو إليها. ونحن نعرف كيف كان دور شعراء الإسلام الأوائل في الذبّ عن حياض الإسلام والردّ على أعدائه، كما فعل حسان بن ثابت في حياته وشعره دفاعاً عن الإسلام. وظلّت لهذا الشعر مكانته المرموقة في الحياة العربية طوال الفترات اللاحقة، ولم ينتقص من قدر رواية الشعر إلا بعد عصر التدوين في منتصف العصر العباسي. لقد كان الشعر يُتداول شفاهاً، وتنقله الألسنة ويطير ذكر الشعراء وذكر من وردت أسماؤهم في الشعر مدحاً أو هجاء، ولم يكن ليغيب عن بال أي شاعر مكانته وأهميته ومدى احتياج الناس إليه. وقد كان لبني أمية شعراؤهم المعروفون بانتمائهم للخلافة الأموية. كان المثلث الأموي في الشعر يتكوّن من جرير والفرزدق والأخطل، مع وجود عدد كبير من الشعراء في تلك الفترة. وكان ثلاثتهم فحول شعر المرحلة التي كان فيها بنو أمية خلفاء الأمة. وكانت حاجة الخلفاء لهؤلاء الشعراء أشد من حاجة الشعراء لهم،

فالتقت رغبة الطرفين، وانعقد اتفاق ضمني على أن ينطق الشعراء باسم بني أمية مدحاً وتبجيلاً وذكراً للإنجازات، وتوكيدا على أحقيّة بني أمية في الخلافة، والردّ على خصومهم من العلويين والزبيريين وغيرهم ممن كانوا يناصبونهم العداء ولا يعترفون بدولتهم وخلافتهم. وقد وردت في أشعار هؤلاء كل التفاصيل التي كان يحتاجها الخلفاء ويعجبون بشعرهم، بل ويطلبونهم ويطلبون منهم المزيد من الشعر. لذا كان أصغر إنجاز يقدّمه خليفة ما من الخلفاء الأمويين يجد طريقه لوسيلة الإعلام الرئيسية (الشعراء) فينطقون بمدح الخليفة ويؤكدون أهمية إنجازه الذي قدّمه ويضخّمونه، كما عادة الشعراء، حتى ليظنه القارئ عملاً خارقاً في بعض الأحيان، ودأبوا على ذكر التفاصيل الكثيرة في عرضهم لشؤون الخلافة، وتقديم المشورة والنصائح والإرشادات للخلفاء والولاة من خلال شعرهم[69].

والمتصفح لدواوين هؤلاء الشعراء لا يكاد يجد لديهم من القصائد سوى في مديح بني أمية وخلفائهم، منذ عبد الملك وحتى ابنه الثالث سعيد الذي ناله حظه من المديح أيضاً، مروراً بالوليد وسليمان وهشام وعمر بن عبد العزيز. أليس من الغريب أن تخلو دواوين هؤلاء الثلاثة مجتمعين من ذكر لبناء عبد الملك لقبة الصخرة، وهو عمل يعتبر هاماً وأساسياً وإنجازاً عظيماً؟

لقد مدح الأخطل عبد الملك والوليد، وقد وصل به الأمر حدّ هجاء الأنصار إرضاء لعبد الملك، فقد قال في قصيدته الأشهر في مديح بني أمية «خفّ القطينُ» مفاخراً:

بني أميّة قد ناضلتُ دونكمُ ... أبناء قوم همُ آووْا وهمْ نصروا
وقد نُصرتَ أميرَ المؤمنين بنا ... لما أتاكَ ببطنِ الغوطةِ الخـــبرُ

ولم يرد في ديوان الأخطل كله أي إشارة لبناء قبة الصخرة، بل ولا حتى إشارة لبناء الوليد لمسجد دمشق، وهو الذي عُدّ من أهمّ إنجازات الوليد.

أما جرير الذي مدح عبد الملك بأهم قصائده ومدح الوليد ويزيد بن عبد الملك وهشام بن عبد الملك ومدح عمر بن عبد العزيز، ورثى من مات منهم في حياته، فرثى

الوليد وعمر بن عبد العزيز. لقد كان بمثابة الناطق الإعلامي لإنجازات بني أميّة لكننا لا نجد في ديوانه أيَّ ذكر على الإطلاق لقبة الصخرة وبنائها، وهو وحده من شعراء البلاط الأموي الثلاثة من ذكر استيلاء الوليد على كنيسة دمشق وتحويلها إلى مسجد بقصيدة صغيرة يقول فيها:

حيّ الديارَ بعاملٍ فالأنعُـــــم كالوحي في رقّ الكتاب المُعجَم
إن الوليد خليفةٌ لخليفـــــــةً رفَعَ البناءَ على البناء الأعظـــمَ
إن الكنيسة كان هدمُ بنائهـــــاً قسْراً، فكان هزيمةً للأخـــــرمَ
فأراكَ ربُّكَ إذ كسرتَ صليبَهم نورَ الهدى وعلمتَ ما لمْ نعلمِ

ولم يرد في ديوانه أي ذكر لإنجاز آخر، ويبدو من القصيدة أن الأمور آنذاك، لم تكن كما ذكر المؤرخون الرواة عن بناء مسجد دمشق وفخامته وعظمته، وتلك الروح التي تجلّت فيها سماحة الإسلام لدى الخليفة في أخذ المكان، وهدم الكنيسة وبناء المسجد، وليس هنا موضع شرح الأمر، وإنما تمّ الأمر قسراً بكسر صليبهم والاستيلاء على الكنيسة. وكذلك يمكن القول في شعر الفرزدق الذي خلا من ذكر مثل هذه الإنجازات الكبيرة في فترة خلافة عبد الملك والوليد. فكيف نفهم الأمر هنا؟ إن الأرجح أن عبد الملك ليس له أي علاقة بقبة الصخرة، وأنها لم تُبنَ على عهده ولا على عهد أولاده.

من ناحية أخرى يرى الكاتب، وبناء على ما سبق، فإن قبة الصخرة لا تعتبر بناءً أقيم على أسس دينية إسلامية ليؤدي وظيفة دينية لشعيرة من شعائر الإسلام، وهي الصلاة، ، أي أنه لم يكن بناء أقيم بقصد العبادة المفروضة على المسلمين، وهي الصلاة من عدّة نواح:

أولها: أن المكان كان بدون محراب، وأن المحراب الذي حُفر في جداره الجنوبي إنما هو حديث جداً، يؤكد ذلك موقعه الذي هو في الجانب الشرقي من الجدار الجنوبي، والمفروض في المحراب أن ينتصف الجدار، لكن الباب الجنوبي للقبة، وهو

ما يتناسب تماماً مع هندسة البناء، والواقع في المنتصف تماماً يؤكد أن الذي بنى المكان لم يأخذ في حسبانه وجود محراب، لذا فالمكان لم يبنَ ليكون مسجداً تُقام فيه الصلاة وخطبة الجمعة كما في بقية المساجد الإسلامية التي بُنيت لتكون كذلك.

ثانياً: يلاحظ أن المكان بدون منبر يقف عليه الخطيب لإلقاء الخطب التي لا بدّ من إلقائها خصوصاً خطبة يوم الجمعة، وربما يُقال بأن وجود المسجد الجنوبي جعل من وجود منبر في قبة الصخرة أمراً لا لزوم له، اكتفاء بالمنبر في المسجد الجنوبي، ولكن المسألة ليست هنا في وجود المنبر أو عدمه، بل في معمار المكان الذي لم يؤخذ فيه بالاعتبار وجود منبر للخطابة. فالمنبر يكون في الجهة الجنوبية نظراً لأن الصلاة تقتضي التوجّه جنوباً، ولكن وجود الباب المتوسط للجدار الجنوبي لا يسمح بوجود المنبر كما لم يسمح بوجود المحراب، ولزوم المنبر ليس فقط لخطبة الجمعة وحدها، بل لمختلف نشاطات الخطابة والدروس والتدريس في المساجد التي هي في جوهرها أماكن علم ودراسة وليست أماكن صلاة فحسب. لقد بنى المماليك منبراً حجرياً غاية في الإتقان والنقوش في ساحة قبة الصخرة من جهة الجنوب بجوار البائكة التي تطلّ على واجهة المسجد الجنوبي (الأقصى) وهو منبر برهان الدين، وذلك نظراً لأهمية وجود منبر في كل مكان يجتمع فيه المسلمون لصلاة الجمعة أو لتلقي دروس الفقه والوعظ والعلوم الإسلامية الأخرى، لذا فعدم وجود منبر داخل القبة يشير إلى أن بانيها ومنشئها منذ البدء لم يكن يريد لها أن تكون مسجداً.

ثالثاً: إن معمار المساجد والمعابد التي تقوم العبادة فيها على الثبات في المكان واصطفاف المصلين، يقتضي وجود فناء واسع منتظم للوقوف طوال فترة الصلاة. والصلاة في الإسلام عبادة ثبات لا عبادة حركة وانتقال في المكان إذ يظل المسلم في مكانه قائماً وراكعاً وساجداً ومسلّماً، وليس كما هو الحال في الحج الذي يقتضي الانتقال بين المشاعر، من مكة إلى منى فمزدلفة فعرفات وعوداً إلى مكة، لذا لا بدّ من أن يبنى المسجد الإسلامي بذات الطريقة التي تبنى بها المساجد اليوم، بأن تكون مربعة أو مستطيلة منتظمة الاضلاع، وهو ما لا نجده في قبّة الصخرة مثمّنة الشكل ومختلفة المعمار من الداخل.

يتكوّن معمار المسجد الإسلامي من فناء مفتوح يصطف فيه المصلون وأمامهم محراب يقف فيه الإمام ومنبر يعلوه الإمام ليخطب فيهم، أما ما عدا ذلك في معمار المسجد كالقبة والمأذنة والأقواس وما إلى ذلك فهي زيادات لم تكن من شروط بناء المسجد الإسلامي. أما قبة الصخرة فلا تنطبق عليها أية مواصفات للمسجد، فهي ليست فناء مفتوحاً، والاصطفاف فيه صعب إذ تتقطع الصفوف بما يتوسطها من جسم الصخرة المرتفعة، ولا تنتظم الصفوف فيه نظراً لمعماره المثمّن، فالصفوف الأمامية قصيرة والمتوسطة متقطعة والأخيرة قصيرة كالأمامية، ولا مكان للإمام (محراب)، فهل بعد ذلك يمكن اعتباره مسجداً أو بني ليكون كذلك؟ لا يرى الكاتب ذلك. وليس من المعقول أن يُبتنى مسجد ولا يكون لموضع المحراب والمنبر مكان فيه، إلا إذا صحّ ما يرويه اليعقوبيّ من أن عبد الملك ابتناها لتكون بديل الكعبة التي كان عبد الله بن الزبير قد استفرد بحكمها، وأعلنها عاصمة لدولته، وبالتالي كما يروي اليعقوبي طلب منهم عبد الملك أن يطوفوا بها. وقد ذكر اليعقوبي دون أن يسند روايته لأحد أن عبد الملك منع أهل الشام من الحج، وذلك ان ابن الزبير كان يأخذهم إذا حجّوا بالبيعة، فلما رأى عبد الملك ذلك منعهم من الخروج إلى مكة، فضجّ الناس، وقالوا تمنعنا من حجّ بيت الله الحرام، وهو فرض من الله علينا. فقال لهم: هذا ابن شهاب الزهريّ يحدثكم أن رسول الله قال: لا تُشدّ الرحال إلّا إلى ثلاثة مساجد، المسجد الحرام ومسجدي هذا ومسجد بيت المقدس، وهو يقوم لكم مقام المسجد الحرام وهذه الصخرة التي يُروى أن رسول الله وضع قدمه عليها لما صعد إلى السماء تقوم لكم مقام الكعبة. فبنى على الصخرة قبة وعلّق عليها ستورالديباج وأقام لها سَدَنَة وأخذ الناس بأن يطوفوا حولها كما تطوف حول الكعبة وأقام بذلك أيام بني أميّة» [70]. فلو صحّت رواية اليعقوبي، فإن بناء القبة بهذا الشكل وعلى هذه الكيفية يكون مفهوماً، إذ لم تُبنَ لتكون مسجداً وإنما مطافاً وكعبة. ويبدو أن اليعقوبي لم يلتفت الى الكثير من الثغرات في روايته، ولكنا نشير إلى أن الحديث الذي ذكره على لسان عبد الملك عن شدّ الرحال، لم يُروَ عن الزهري في أي طريق من طرقه، وإنما هما روايتان إحداهما متفق عليها والثانية عن أبي هريرة رواها أحمد في مسنده، ومن طريق آخر رواها الترمذي عن أبي سعيد

الخدريّ.

من ناحية أخرى فقد ذكر الحنبلي وغيره من المؤرخين أن عبد الملك حين أراد أن يبني قبة الصخرة أرسل في الأقطار يستشير الناس في ذلك ويطلب رأيهم، ويرى الكاتب عدم صحة هذا الأمر، فمتى كان بناء مسجد يحتاج لاستشارة الأمة؟ إن بني أمية لم يستشيروا الناس في أهم قضية في الإسلام وهي الإمامة فأخذوا الخلافة عنوة وقسراً بعض الأحيان، ووضعوا السيف على رقاب الناس حتى يبايعوا، فهل سيستشيرون الناس في بناء مسجد؟ ثم يكمل الحنبلي روايته المفتراة، إذ يؤكد أن الأمة أجمعت على تصويب رأي الخليفة، ووافقت له على البناء.

أما النقطة الرابعة فهي ما ذكره الحنبلي من طقوس كانت تقام في القبة، حيث تغلق عدا أيام الاثنين والخميس، وفي فترة الإغلاق يتم إحراق أعواد الندّ والبخور ورش العطور الكثيفة حتى لتصبح بكاملها مكتظة بدخان عطريّ كثيف يحجب القبّة كما قال، ثم يسمح للناس بالدخول والصلاة حتى أن الخارج منها يُعرف أنه كان هناك نظراً لما علق على ثيابه من تلك العطور.

إن هذه ليست على الإطلاق طقوساً إسلامية للصلاة، فمن حيث المبدأ فإن المسجد في الإسلام لا يُغلق بتاتاً بل يبقى مفتوحاً للناس يصلّون فيه وقتما يشاؤون، وإذا كان لا بدّ من إغلاقه، فللضرورة القصوى وفي غير أوقات الصلاة، أما أن يغلق المسجد طوال أيام الأسبوع ولا يفتح إلا يومي الخميس والاثنين، فهذا يدلّ على أن طقوساً أخرى كانت تقام فيه بهذه الكيفية، ونقلها الحنبليّ كما هي ونسبها للإسلام[71].

إن هذه الطقوس تبدو في ظاهرها طقوسا مسيحية، حيث يقوم البطاركة والقسس بإحراق البخور في الكنيسة قرب المذبح، ويدخل الناس المؤمنون بهذه العقائد ويؤدون طقوسهم في أيام الآحاد وأيام أخرى محددة بمناسبات دينية، بيْد أن

الرواة المسلمين غيّروا الأيام واعتمدوا الخميس والاثنين نظراً لأنهما يومان لهما اعتبار مختلف عن غيرهما من الأيام.

والذي يتضح لدى الكاتب أن قبة الصخرة كانت موجودة قبل الإسلام وأنها نموذج لكنيسة من الكنائس المسيحية، وإذا أخذنا برواية مارتن فإن المكان هو موقع كنيسة الحكمة المقدسة التي بنتها الامبراطورة هيلينا أم الامبراطور قسطنطين، وبقيت على حالها حتى مجيء الفتح الاسلامي والخلافة الأموية ثم تمّ تحويلها لمسجد وإضافة بعض النقوش والزخارف التي كانت تشتهر بها البلاد السورية آنذاك.

هوامش الفصل الأول

[1] علي حسين أبو ريا . 2010 . أطلس فلسطين الشامل . فلسطين : سخنين : دار المعالم . ص 54 . (انظر الملاحق/ صورة رقم 1 ، وصورة رقم 2) وكذلك :

D. Brunsden and others . 2001 . World Atlas and Gazetteer . 9th eddition . London: Royal Geographical Society . p47 .

[2] عارف العارف . 1952 . المفصل في تاريخ القدس . القاهرة : دار المعارف . الطبعة الثانية . ص 26 .

[3] روجيه غارودي . 1986 . فلسطين أرض الرسالات السماوية . ترجمة عبد الصبور شاهين . القاهرة : مكتبة دار التواث . ص 54 .

[4] إرنست بابلون . 1987 . الآثار الشرقية لحضارات كلدية وآثور وبابل وفارس وسورية وفينيقية واليهودية وقرطاجة وقبرص . ترجمة مارون عيسى الخوري . طرابلس/ لبنان : دار جروس برس ودار حكمت شريف . ص 23 .

[5] اليبوسيون : دعوا بذلك نسبة إلى جدّهم الأعلى «يبوس» ، وكانت منازلهم في مدينة «يبوس» وما حولها ، وهو الاسم الكنعاني القديم لمدينة القدس ، وكان من ملوكهم «ملكي صادق» الذي كان متديّناً موحّداً واستقبل النبيّ إبراهيم عليه السلام في رحلته كما تقول الروايات . انظر : مصطفى مراد الدباغ . 19730 . بلادنا فلسطين . الجزء الأول/ القسم الأول . بيروت : منورات دار الطليعة . ص 693 .

[6] العارف . سابق ، ص 36 .

[7] مرمرجي الدومينيكي . 1987 . بلدانية فلسطين العربية . القاهرة : عالم الكتب . ص 187 وما بعدها .

[8] بابلون . سابق . ص 161

[9] كارين آرمسترونغ . 1998 . القدس : مدينة واحدة وثلاث عقائد . ترجمة فاطمة نصر ومحمد عناني . القاهرة : دار سطور للنشر . ص 89 .

[10] حسن عبد الفتاح أبو علية . 2000 . القدس : دراسة تاريخية حول المسجد الأفصى والقدس الشريف . الرياض : دار المرّيخ للنشر . ص 17 .

[11] السابق . ص 18 .

[12] بابلون . سابق . ص 161 . طبع هذا الكتاب بالعربية في زمن متأخر ، وطبعته الإنجليزية كانت في العام 1888 واعتمد على الكشوف الآثارية التي عثر عليها حتى تاريخه ، لذا فإن ما كتبه عن تاريخ القدس وآثارها لم يعد مناسباً لأن الكشوفات اللاحقة أثبتت أخطاء عديدة في نظريته عن القدس وتطورها كما ذكر مترجم الكتاب . انظر مقدمة المترجم الصفحة المرقّمة بـ(ف) .

[13] باروت والكيلاني . سابق . ص 82 - 92 - 103 - 147 - 175 . و انظر : الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل» لمجير الدين الحنبلي العُليمي . ت 729 هـ . 1999 . تحقيق عدنان أبو تبّانة . فلسطين/ الخليل : مكتبة دنديس . ص 117-118 .

[14] فاضل الربيعي . 2008 . فلسطين المتخيّلة . دمشق : دار الفكر . ص 13 . وانظر كذلك : كمال الصليبي . (1997) التوراة جاءت من جزيرة العرب . ط 6 . بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية . ص 15-22 . وكذلك انظر : ابن قرناس (2010) . أحسن القصص : تاريخ الإسلام كما ورد من المصدر . بغداد : دار الجمل . ص 164 - 177 .

[15] مروان العلان . 2012 . القدس في مؤلفات ابن خلدون : المعلومة والمنهجية . ورقة مقدّمة لمؤتمر : ابن خلدون : علّامة المشرق والمغرب . كلية الاجتماع . جامعة النجاح . نابلس/ فلسطين . ص 22 .

[16] إرنست مارتن ، آثاري ومؤرخ ورجل دين مسيحي أمريكي ، قد حضر إلى فلسطين ليشارك في الحفريات

حول الحرم القدسي، وقد عمل لفترة من الزمن تحت إشراف بنجامين مازار الرئيس المشرف على الحفريات، ورئيس الجامعة العبرية، وقد تدرّب على يدي مارتن عشرات الطلبة الأمريكيين، ولديه دراية كاملة بالحفريات وما نتج عنها. وهو في كتابه هذا يقدّم البراهين التاريخية الآثارية والإنجيلية والتوراتية بأن الهياكل اليهودية لم تكن في يوم من الأيام في موقع الصخرة أو حتى في حدود الحرم الشريف. كانت أولى زيارات مارتن للقدس في العام 1961، وكان كل صيف يقيم شهرين كاملين معاوناً لبنجامين مازار وابنه أوري لدراسة الآثار المحيطة بالقدس، والإشراف على طلابه. وفي العام 1995 كتب تقريره لدائرة الحفريات الإسرائيلية مؤيدة بآراء الآثاريين الإسرائيليين، وقد أعلن مارتن في العام 1997 بأن موقع جميع الهياكل اليهودية كانت في منطقة جبل الأوفل فوق عين سلوان، وليس في موقع الصخرة. انظر كتابه: الهياكل التي نسيتها القدس. ترجمة أحمد العلمي. 1995. نشر خاص بالمترجم. ص 22.

[17] يوسيفوس بن متاثياس: كاهن فى أورشليم، حارب هو نفسه ضد الرومانيين فى البداية، واضطر أن يشهد ما حدث فيما بعد. وكان أشهر من كل اليهود فى ذلك الوقت، ليس فقط بين شعبه، بل أيضاً بين الرومانيين، ولذلك أُكرم بإقامة تمثال له فى روما، واعتبرت مؤلفاته خليقة بتخصيص مكان لها فى المكتبة. وقد كتب كل آثار اليهود فى عشرين كتاباً. مارتن. سابق. ص12

[18] ورد نص النبوءة بأنه لن يبقى في أورشليم حجر على حجر أربع مرّات في الأناجيل الثلاثة، مرقص ومتّى ولوقا. مرقص: 24/ 1-2، متّى: 13/ 1-2، لوقا: 19/ 43-33 وكذلك: 12/ 5-6.

[19] يرى الباحث أن النص في هذه النقطة يتضمّن بعض المبالغة، فالحديث عن درجة حرارة تذيب الذهب في حريق عام لمدينة كاملة من الأمور التي لا تصدّق، إذ تبلغ درجة انصهاره أكثر من ألف مئوي، وهي حرارة لا تذيبها حرائق وقودها الخشب والثياب وغير ذلك.

[20] مارتن. سابق. ص 20

[21] السابق. ص 28

[22] مارتن. سابق. ص 54

[23] يوجد في قبة الصخرة خزانة صغيرة يقال بأن فيها أثر أقدام النبيّ عليه السلام، وبضع شعرات من شعره.

[24] القرآن. المائدة. الايات 21- 26.

[25] مع أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه بعد فترة وجيزة سمح لسبعين عائلة يهودية بالعودة للقدس، والإقامة حيث كان الهيكل فوق عين سلوان، حسب تفسير مارتن للرواية. مارتن. ص 72. فيما يتعلق بالعهدة العمرية انظر: عارف العارف. 1999. المفصّل في تاريخ القدس. الطبعة الخامسة. القدس: مكتبة الأندلس. ص 91 - 94.

[26] الحنبلي. سابق ص 380. والنص مقتبس بكامله من الصفحات 380-391.

[27] عبد الله بن الزبير بن العوّام: أمير المؤمنين و أحد الصحابة وهو ابن الزبير بن العوام أحد المبشرين بالجنة. وكان أول مولود يولد للمهاجرين في المدينة بعد الهجرة، وذلك سنة اثنتين، وقد شهد اليرموك وهو مراهق وكان يوم الجمل مع خالته عائشة ضد أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، بويع بالخلافة بعد موت يزيد بن معاوية سنة أربع وستين وحكم الحجاز والعراق ومصر واليمن وخراسان وبعض الشام. حاربه عبد الملك وانتصر عليه وصلبه عند الكعبة وكان الحجاج قائد جيش عبد الملك. انظر: شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي. نزهة الفضلاء، تهذيب سير أعلام النبلاء. إعداد محمد موسى الشريف. 2000. جدّة: دار الأندلس الخضراء للنشر والتوزيع. ج1. ص 393-396.

[28] عبد الملك بن مروان: رابع الخلفاء الأمويين وهو المؤسس الحقيقي لدولة بني أميّة. وُلد سنة ست وعشرين للهجرة، في خلافة عثمان لذا يعتبر من التابعين، واستعمله معاوية على أهل المدينة وهو ابن ست عشرة سنة وشارك في وقعة الحرّة ضد أهل المدينة وتولى الخلافة بعد وفاة أبيه مروان بن الحكم سنة خمس وستين، وقام بالقضاء على ابن الزبير وعمرو بن سعيد وقاتل جميع من وقفوا ضد حكمه حتى استتب له الأمر، ولم يورد ابن سعد أي علاقة لعبد الملك ببناء قبة الصخرة. محمد بن سعد. الطبقات الكبرى. 1997. تحقيق محمد عبد القادر عطا. بيروت: دار الكتب العلمية. ج7 ص172-175

[29] رجاء بن حيوة: أحد التابعين ورد أنه كان ينزل الأردن، وكان ثقة عالماً فاضلاً كثير العلم. ابن سعد. مصدر سابق. ص 316. ولم يورد أحد من كتّاب السير والتراجم شيئاً عن علاقة رجاء بن حيوة بالقدس أو قبة الصخرة.

[30] عمر بن عبد العزيزبن مروان: عيدّه المؤرخون الخليفة الراشد الخامس نظراً لما اشتهر عنه من الاستقامة والتقوى والعدل، وهو حفيد عمر بن الخطاب إذ أن أمّه هي أم عاصم بنت عاصم بن عمر بن الخطاب، كان واليا على المدينة في عهد عبد الملك، وقد أوصى له سليمان بن عبد الملك بالخلافة سنة 94 هـ، خارجاً بذلك عن تقاليد بني أمية في توريث الأبناء، وقام بردّ مظالم بني أمية منذ عهد معاوية، ومنع شتم عليّ وآل بيته كما كان يفعل سابقوه من خلفاء بني أمية، عاش أربعين سنة منها سنتان وخمسة أشهر في الخلافة، ويقال بأنه مات بالسمّ. انظر: ابن سعد. مصدر سابق. ص 253، 319.

[31] يزيد بن سلام: لم يعثر الباحث لهذا الشخص على أي معلومة تتحدث عنه، ولم يذكر إلا في كتب التاريخ أما كتب الرجال والسير والتراجم فقد خلت من ذكره، وهو ما يثير تساؤلات كثيرة حول موضوع بناء قبة الصخرة في تلك الفترة.

[32] قبة السلسلة: هي القبة الموجودة شرقي بناء قبة الصخرة وهي أكبر القباب بعدها وقد اختلف في تاريخ بنائها انظر: الحنبلي، مجير الدين العمادي. الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل. 1996. مكتبة دنديس: عمان - الخليل. ج1. ص 400-403 وما بعدها.

[33] انظر كذلك: المنهاجي السيوطي. إتحاف الأخصا في فضائل المسجد الأقصى. ج1. ص 234، وكذلك في: المقدّسي. مثير الغرام إلى زيارة القدس والشام. ص 173، عن: المستقصى في فضائل المسجد الأقصى. محمد بن خضر المقدسي. 2007. القدس: بيت الشعر الفلسطيني. ص 25-45.

[34] كهف الأرواح: هي المغارة الكائنة تحت الصخرة وتبدو كغرفة محفورة في الصخر يُنزل إليها بعشر درجات وفيها مصلى صغير ومحراب من الزمن المملوكي منحوت، وهو أقدم محراب إسلامي في المكان. انظر بيرشم. ص 69.

[35] ابراهيم الفني. فسيفساء قبة الصخرة. 2007. عمان: دار مجدلاوي. ص 02.

[36] ابراهيم الفني: أحد أهم الآثاريين الفلسطينيين، مواليد سنة 1940، وصاحب النشاطات الآثارية المتعددة والباحث المختص في شؤون القدس وآثارها ونقوشها، يقيم في رام الله الآن، وقد عمل مع لجان البحث الآثاري المختلفة في مناطق مختلفة في فلسطين، وأصدر العديد من الكتب في هذا المجال، خصوصاً فيما يتعلق بالقدس.

[37] للباحث رأي مختلف في هذا الأمر، إذ يرى أن الخط الذي كتب فيه النص يعود الى مرحلة نضوج الخط العربي وتكامله أي لما بعد العصر العباسي الثاني، ما يؤكد أن الذين يقومون بالترميم يعيدون الكتابة دون تحقيق، لذا فالباحث يرى أن أحداً من الذين قاموا بترميم القبّة، وأراد توثيق تاريخ البناء، من باب نسبة الفضل لأصحابه، ونظراً لأن الفكرة السائدة لدى المؤرخين آنذاك هي أن عبد الملك هو الذي بناها، في العام 72 هـ فقد قام المرممون آنذاك بكتابتها دون تحقيق تاريخيّ في الأمر، وبقيت منذ تلك الفترة. إن مراجعة الباحث للخط وتحليله لتركيبة الحرف (ن) والحرف (ر) في النص تبيّن أن الكلمة هي (المأمون) فعلاً، وهو ما يؤكد عملية التزوير التي دأب العديد من الخلفاء على فعلها فيما يتعلق بإنجازات كبيرة كقبّة الصخرة ونسبتها إلى أنفسهم.

[38] الحنبلي. مصدر سابق. ج2. ص 402 - 404.

[39] ابن كثير. البداية والنهاية. 1983. مكتبة المعارف بيروت، ط5. وانظر كذلك اليافعي في مرآة الجنان وعبرة اليقظان، وابن العماد (أبو الفلاح عبد الحيّ بن علي) في شذرات الذهب في أخبار من ذهب. دار الفكر للطباعة بيروت. 1994.

[40] مع أن هذا كان بعد فترة طويلة من الزمن تقارب الخمسين عاماً. الحنبلي. ج2. ص 406

[41] العارف. سابق. ص 80 -85.

[42] ابن البطريق. 1906. نظم الجوهر. ج2. ص 42. المطبوع في باريس، وكأبي الفداء في كتابه: المختصر في تاريخ البشر، ص227، والقلقشندي في صبح الأعشى. د. ت. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف

والترجمة والنشر . ج4 . ص 102 .

[43] القلقشندي . مصدر سابق . ج4 . ص 301 .

[44] Archaeological Researches in Palestine During the Yeard 1873 – 1874 . Clermont-Ganneau . 1899 . Palestine Exploration Fund . London . p . 78

[45] العارف . سابق . ص 70 .

[46] السابق . ص 74

[47] حديث : لا تُشدّ الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد : المسجد الحرام والمسجد الأقصى ومسجدي هذا» متفق عليه ، وقد أخرجه أحمد عن عبد الملك بن عمير ، وورد في اتحاف الأخصا عن ابي هريرة ، وفي الأنس الجليل عن أبي سعيد الخدريّ ، وليس هناك رواية عن الزّهري كما ادّعى عبد الملك حسب ما يذكره اليعقوبي في تاريخه .

[48] The Dome of the Rock in Jerusalem . Irnest Richmond . 1914 . Oxford . The Clarendon Press . London .

[49] Ashbi . 1922 . Jerusalem . Oxford . London . p : 68

[50] Early Muslim Architecture . K . A . Creswell . Part 1 Umayyada . 1924 . Oxford . The Clarevdon Press . London

[51] Ganeau . p1 . page 591

[52] غوستاف لوبون . حضارة العرب . ترجمة عادل زعيتر . 1945 . ص 174 .

[53] كروزويل . عمارة قبة الصخرة في القدس . مجلة الهلال . العدد الممتاز ابريل/ نيسان 1939 ، ص 32

[54] ابن عبد ربه . العقد الفريد . ج3 . ص . 162 .

[55] العارف . سابق . ص 67 .

[56] ابراهيم الفني . فسيفساء قبة الصخرة . 2007 . دار اليازوري : عمان . ص 303 .

[57] إن اختلاف المؤرخين حول الكتابة على جدار التثمينة الداخلية للقبة يعزى إلى العديد من الأسباب ، أهمّها وجود فكرة أساسية لديهم جميعاً تقول بأن عبد الملك هو الذي بناها ، وبالتالي فكل ما يمكن أن يتناقض مع هذه الفكرة يجب أن يُؤوّل ، واعتقادهم بأن البناء الموجود حالياً هو ذات البناء الذي بناه عبد الملك آنذاك ، كما يعتقدون بأن المعمار الحالي ، والنقوش الحالية هي ذاتها التي كانت آنذاك ، مع اعترافهم جميعاً بأن أعمال الترميم والتغيير كانت مستمرة ، وأن المكان هُدمَ لأسباب طبيعية أحياناً ، ونتيجة الإهمال الذي قبعت فيه المدينة لعقود طوال . يختلف الباحث مع تلكم الأطروحات بشكل كامل ، وسوف يقدّم رأيه تفصيلاً في سياق البحث .

[58] العارف . سابق . ص 77

[59] السيوطي . تاريخ الخلفاء . 2002 . بيروت : دار الكتب العلمية . ص 153 .

[60] أبو علي مسكويه . تجارب الأمم ، ج2 ، 2001 ، دار سروش للطباعة طهران . ص 422 .

[61] تاريخ الاسلام السياسي . حسن ابراهيم حسن . ج1 . 1973 . القاهرة : الدار المصرية لطباعة والنشر .

[62] عمر أبو النصر . عبد الملك بن مروان والدولة الأموية . 1985 . بيروت : دار أبو النصر للطباعة .

[63] محمد ضياء الدين الريّس . عبد الملك بن مروان . 1969 . ط2 . القاهرة : مطابع سجلّ العرب .

[64] أحمد تيمور باشا . أعلام المهندسين في الإسلام . 1957 . القاهرة : دار الكتاب العربي بمصر .

[65] كارل هاينس اوليغ K . Ohlig من جامعة سارلاند-ألمانيا ، وهو يقود نخبة من باحثي تاريخ الأديان ، من أمثال غيرد بوين G . R . Puin المدير السابق لفريق البحث في المخطوطات القرآنية التي عُثر عليها عام 1972 في جامع صنعاء الكبير ، ولكسنبرغ C . Luxenberg صاحب القراءة الآرامية للقرآن ، وفولكر بوب V . Popp الباحث في تاريخ المسكوكات والنقوش القديمة ، ويهودا بيفو ، ويوديت كورين وغيرهم ، والهدف هو البحث والتنقيب في ماضي الإسلام المبكر . وإزاحة ركام الأسطرة عن تلك الحقبة من القرن السابع ميلادي حسب قولهم . حيث أن

نجاح دراسات أركيولوجيا الكتاب المقدس، وكشف أسطورية عصر الآباء (من إبراهيم إلى سليمان) وخلخلة البناء اليهو-مسيحي، بدأ يُغري بتطبيق تلك المناهج النقد-تاريخية على الإسلام. من خلال مراجعة لأهم المصادر والنقوش الكتابية المبكرة. وتأويلها بمعزل عن دلالات التراث الكتابي الإسلامي.

[66] ربما لا يختلف الباحث مع مقولة أن شجرة الأنساب العربية ليست حقيقية، وأن وضعها كان متأخراً عندما أصبح النظام الأبوي هو السائد تماماً في الجزيرة العربية، ونتيجة لفشوّ العلاقات الجنسية غير الشرعية في المجتمع العربي قبل الإسلام وبعده، ووجود الرقيق والجواري والسبايا وقيام علاقات جنسية بين المنتصرين ونساء المهزومين، هذا كله أدى بالأنساب إلى الاختلاط والفوضى، فوُضعت مثل هذه الشجرة. انظر: مروان العلان. 2005. موقع المرأة في مجتمع النخبة الذكوري في فترة الإسلام المبكر، رسالة ماجستير. جامعة بيرزيت. 2008. ص 34

[67] لا يتفق الباحث مع هذه الأطروحات التي تناقلها المؤرخون الألمان المعاصرون، ووردت في كتاباتهم لأسباب عديدة، أهمّها ضبابية الطرح التاريخي، الذي يعتمد على مسكوكات ذات رسومات لا يمكن الاتفاق على مدلولاتها الرمزية أولاً، وثانيها أن ما قيل عن أن إضافة الحرفين AN في اللغة الفارسية تعني الإضافة، والمقصود النسبة، ليس دقيقاً لأن الموضوع هنا ليس موضوع إضافة، بل هو موضوع نسبة، أي نسبة عبد الملك لمدينة مرو، والنسبة في اللغة الفارسية تتمّ كالعربية بإضافة ياء النسبة، فهم يقولون: مرو: مرويّ، قمّ: قمّيّ، إيران: إيرانيّ، وبالتالي فإن اعتبار عبد الملك مروزياً لهذا السبب ليس مقنعاً، إضافة لكونه ليس صحيحاً، ومن ناحية ثالثة، إن بناء عبد الملك للقبة في القدس، في انتظار المسيح هو دلالة لدى المؤرخين الألمان على مسيحية الرجل، ولو كان الأمر كذلك فما الداعي لكتابة آيات قرآنية بدل كتابة آيات من الإنجيل أوالتوراة تتعلق بمجيء المسيح وقيامته من جديد كما هي العقائد المسيحية؟ وأين تذهب كل القصائد والأشعارالتي قيلت منذ تلك الفترة في بني أميّة من مدائح وهجائيات؟؟ إذا كان المؤرخون يزيدون في رواياتهم وينقصون، ويأخذون من كل شيء وكلّ أحد، فإن الشعراء لا يفعلون ذلك، لأن شعرهم هو شعرهم وحدهم، لا ينقلونه ولا يُملى عليهم، لذا فورود الشعر العربي بذكر القوم دليل تاريخي على وجودهم التاريخي، وإن كان لا يدلّ على كل ما ورد في التاريخ عنهم وفي حقهم.

[68] تحت عنوان «تأويل جديد للنقش الكتابيّ العربيّ على قبّة الصخرة في القدس»، يُقدّم لُكسنبرغ في البداية تعريفاً بدور اللغة الآرامية باعتبارها لغة التواصل الدولية في المنطقة آنذاك، كما يعلمنا بأنّ النقش الكتابيّ لقبّة الصخرة قد أخذه عن تصوير موثوق جاء في كتاب أوليغ غرابر O. Graber ويعود النقش لعبد الملك بن مروان باني الصرح عام 72عربي 695م، مع التنويه بأنّ اسمه قد شُطب من النصّ واستبدل باسم المأمون عام 216 هجري. والنص المكتوب هناك يمثل مجموعة من المقاطه منها ما يتوافق مع آيات قرآنية كاملة، ومنها ما يختلف عنها في بعض الكلمات، وهي تعود لخط كوفي، تعرض للتنقيط بما يناسب تطور الكتابة العربية. والملاحظ أنّ ضمير المتكلم (مقطع5) في سورة مريم الآية 33 «والسلام عليّ يوم ولدتُ ويوم أموتُ ويوم أبعث حيّا» قد أصبح ضميراً غائبا، وهذا برأي منح سياق النص معنى مختلفاً. والأهمّ أننا أمام أحد أقدم الوثائق العربية المدوّنة، لإسلام ذلك العصر، وهذا بالطبع ليس رأي لُكسنبرغ فإسلام ذلك العصر كان ما يزال حينها مسيحية سورية، كما يقول. والباحث كما ذكر سابقاً يختلف كلياً مع هذه الأطروحات التي تجعل من الإسلام نسخة من مسيحية سورية لم تكن قد اكتملت بعد.

[69] ذكر الباحث يوسف الطريفي في كتابه الشعر الأموي، 2009. ط2، عمان: الدار الأهلية للنشر والتوزيع، أن عدد شعراء الفترة الأموية زاد عن مائة شاعر، كان أكثر من ثلثيهم من مؤيدي الدولة الأموية، وللعديد منهم مدائح في خلفائها.

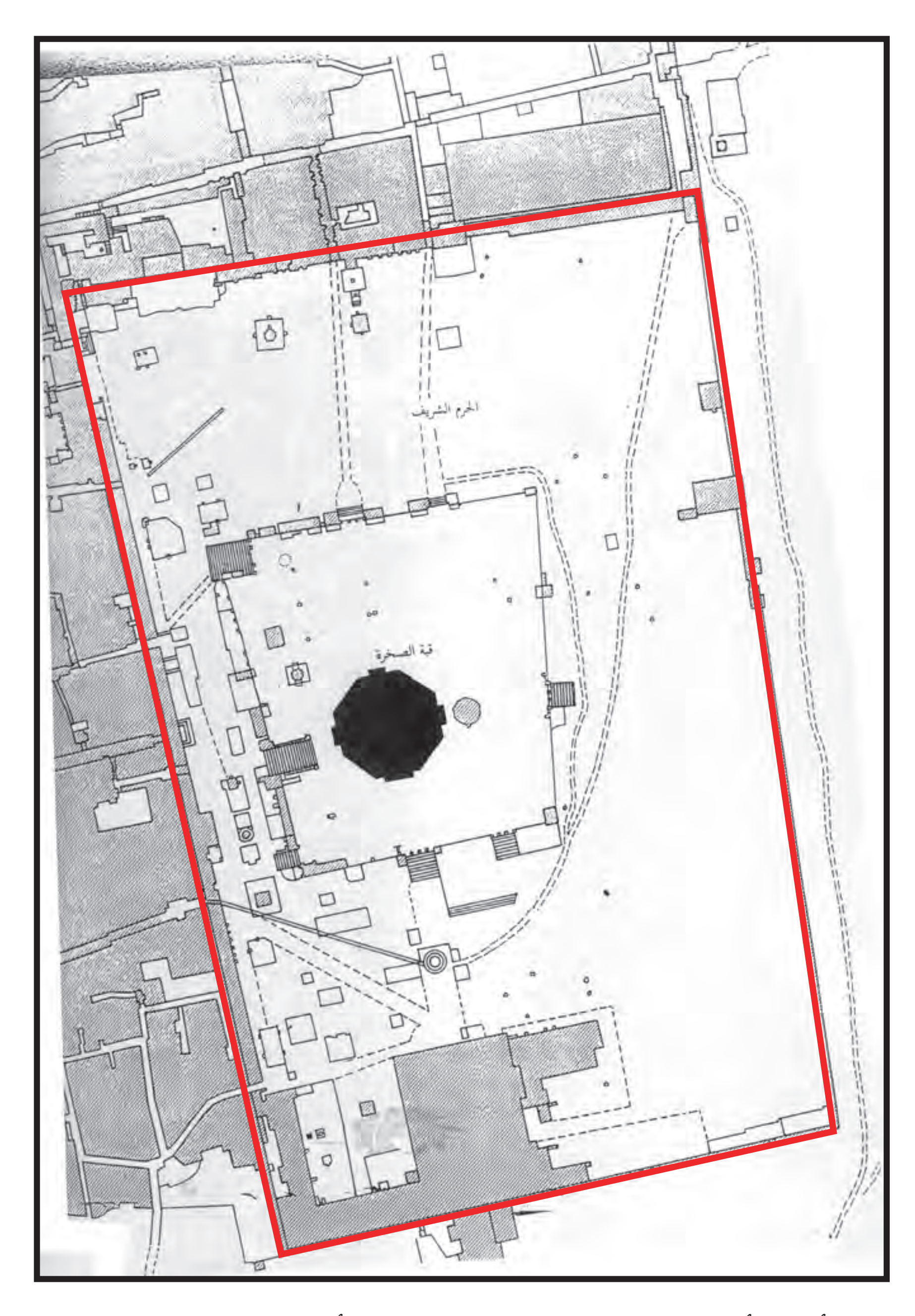
وبالعودة إلى دواوين شعراء بني أميّة تحضرنا بالإضافة إلى مثلث الشعر الأموي: جرير والفرزدق والأخطل، أسماء شعراء كبار من وزن أعشى تغلب: ربيعة بن معاوية الذي اتصل بمسلمة ومدح الوليد وعمر بن عبد العزيز، وقد ناصر الأخطل ضدّ جرير في نقائضهما، نظراً لكونهما من قبيلة تغلب وكان كلاهما نصرانياً، وكانت تغلب تؤيد الأمويين ضد خصومه. وكذلك أعشى ربيعة: عبد الله بن خارجة، وقد مدح عبد الملك وابنه سليمان، والحجاج وبشر بن مروان. وكذلك أعشى همذان: أبو المصبّح عبد الرحمن بن عبد الله بن الحارث، شاعر اليمانيين بالكوفة، ويعدّ من شعراد بني أمية المقرّبين، وقد كان فقيهاً شاعراً، مدح الخلفاء والولاة الأمويين، وقد وصف حرب عبد الملك

ضد مصعب بن الزبير . وكذلك الأحوص : أبو محمد عبد الله بن محمد الأنصاريّ ، وقد وفد على الوليد فمدحه ثم مدح يزيدبن عبد الملك ، ومن الشعراء المعتبرين آنذاك عديّ بن الرقاع العاملي الذي انقطع لبني أميّة في دمشق ، وإلى الوليد خاصّة ، وكان شاعراً كبيراً يعنى بتنقيح شعره . ولا ننسى كثيّر عزّة الذي قال في عبد الملك قصائد عديدة في المدح . والمهم هنا أن لا أحد من شعراء بني أميّة المدّاحين من ذكر أن عبد الملك أنجز عملاً معمارياً كبيراً كقبة الصخرة في القدس .

[70] أحمد بن أبي يعقوب بن واضح الملقّب باليعقوبي . تاريخ اليعقوبي . ليدن : مطبعة بريل 1883م . ج2 . ص 311 .

[71] يؤكد هذا ما يراه من أن المشرفين على القبة كانوا يسدلون الستائر حتى تبقى الأبخرة والأدخنة المتصاعدة ، وتتكثف في جوّالمكان ، بما يشير إلى أن القبة وما حولها من التثمينتين الداخلية والخارجية كانت بدون جدران ، أي كقبة السلسلة وقبة الأرواح المجاورتين ، وإنما هي أعمدة ، لذا احتاجت لستائر للحفاظ على الأدخنة والأبخرة في فضاء المكان ، ولو كان لها جدران لما احتاجت للستائر ، لأن الجدران كفيلة بالحفاظ على الأدخنة في الداخل ، ولو كانت الستائر حول القبة ، كما سيتصوّر البعض ، فكيف سيصلي الناس عليها؟ أما الحلقات التي تحدث عنها العارف وذكرناها سابقاً فإنما هي حلقات الأسترة على الأبواب وهي حديثة نسبياً ، إنما كانت لحفظ الدفء داخل المكان في فصل الشتاء الذي يكون قارساً ، وليس لحفظ الأدخنة والأبخرة الطقوسية داخل المكان .

ملاحق الفصل الأول



المسجد الأقصى أو الحرم القدسي وهوالمحدد بالخط الأحمر ويضم المسجد الجنوبي، وقبة الصخرة وغيرها من المعالم المتعددة. الصورة من كتاب: مارجريت فان بيرشم وشولانج أوري. (١٩٩٤). القدس الإسلامية في أعمال ماكس فان بيرشم، ترجمة: عطا الله دهينة وآخرين. دمشق: دار الشام. ص٣٦

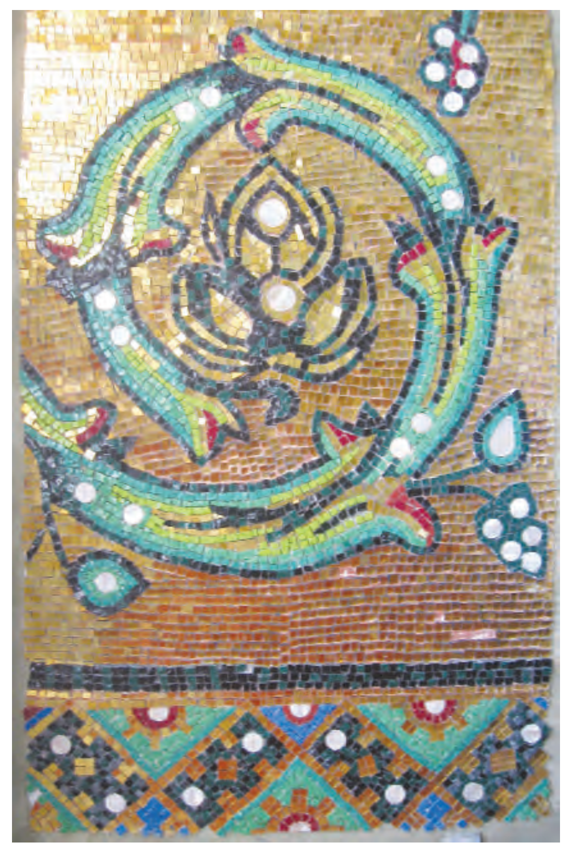


الصورة للمهندس بسام الحلاق، المهندس المقيم في المجلس الأعلى لإعمار المسجد الأقصى يشرح كيفية قيام عمليات الترميم لفسيفساء قبة الصخرة من خلال نموذج يتم إنجازه للسير بمقتضاه في عمليات الترميم القائمة حالياً في المكان. بعدسة الكاتب تشرين أول ٢٠١٠.



الباحث يستمع للدكتور خضر سلامة مدير المتحف الإسلامي في الحرم القدسي حول بعض النقوش، ويبدو في الصورة الكاتب احمد يوسف طه، مؤلف كتاب: باب الرحمة والتوبة (الباب الذهبي) في القدس الشريف. (١٩٩٩) القدس: دار الفاروق. (انظر المراجع). بعدسة الباحث تشرين أول ٢٠١٠.

القطعة الوحيدة المتبقية من بقايا الفسيفساء التي تمّ انتزاعها عن الجدران الخارجية للقبة واستبدالها بالقيشاني العثماني، وهي موجودة في المتحف الاسلامي في الحرم القدسي. بعدسة الكاتب تشرين ثاني ٢٠١٠.



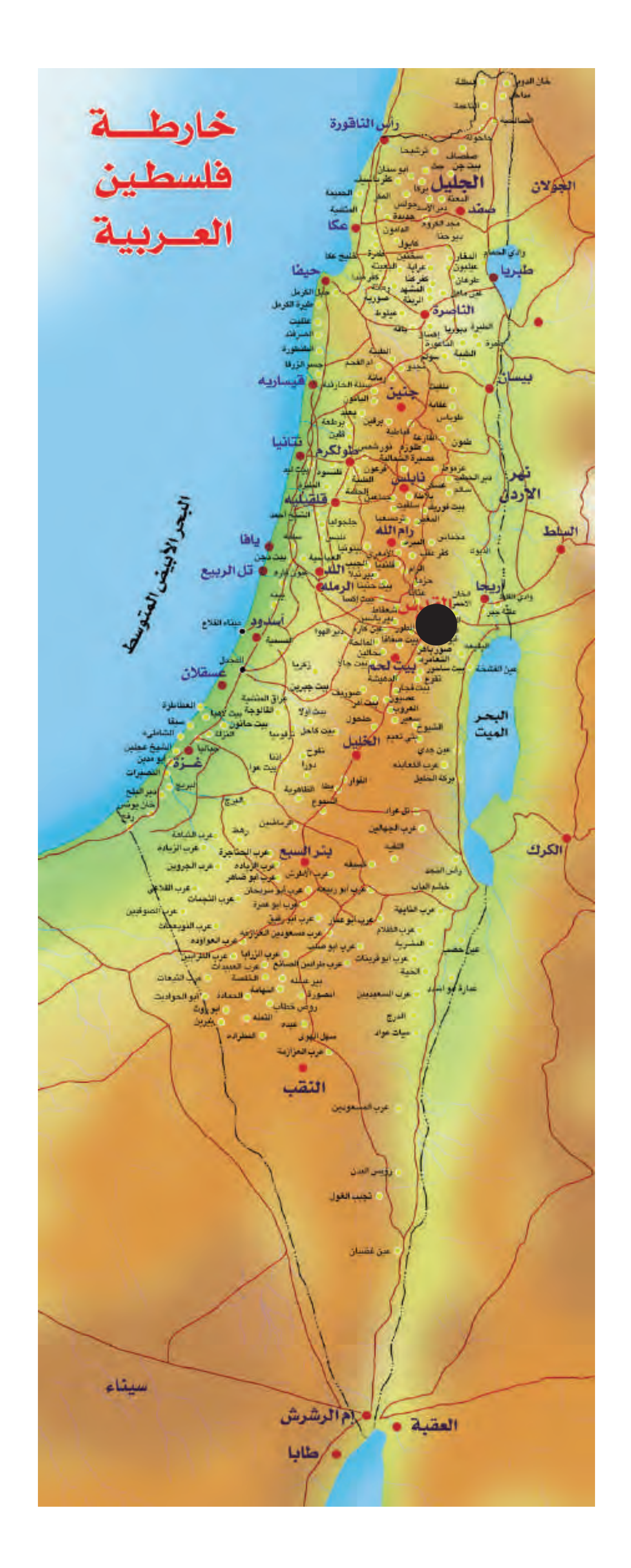
نموذج للنقوش التي يضعها الفنيون المختصون للنسج على منوالها في عمليات الترميم وهي موجودة في مكتب المهندس المقيم في الحرم القدسي. بعدسة الكاتب تشرين أول ٢٠١٠.



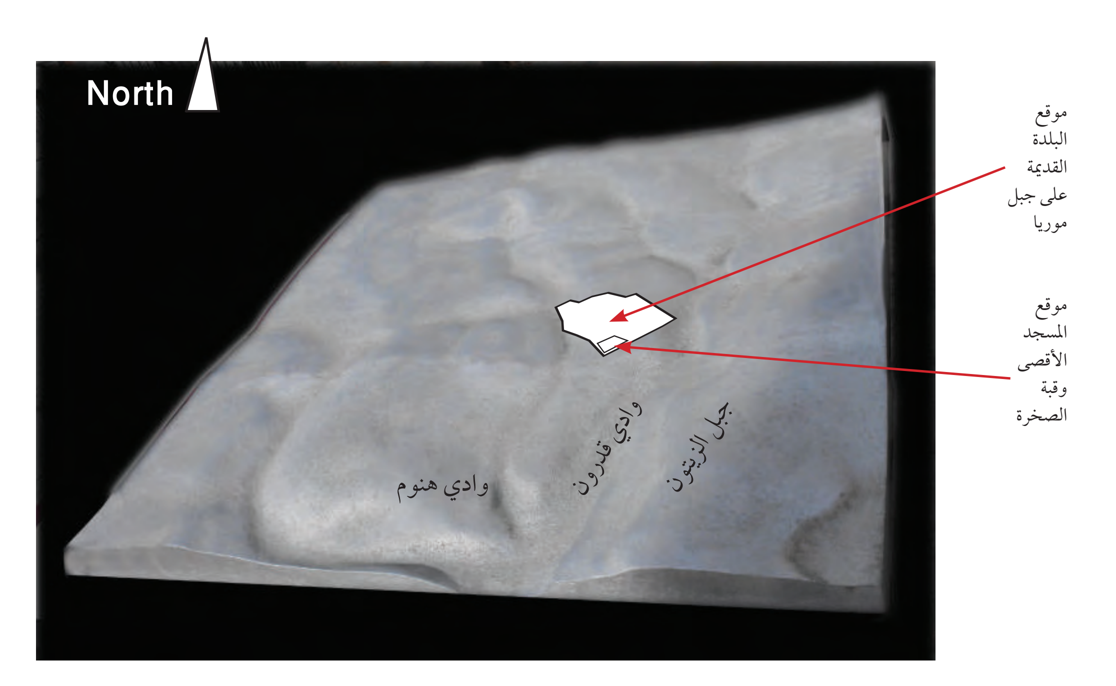
زخارف الرخام الطبيعي كما تبدو على الأجزاء السفلية من جدران قبة الصخرة في داخلها وخارجها، والصورة توضح ست قطع رخام مقصوصة بانتظام وملصقة بطريقة التقابل العكسي التي تجعل من عروقها نقشاً فنياً رائعاً. والصورة لأحد التكوينات في الواجهة الجنوبية من القبة. بعدسة الكاتب/ تشرين أول ٢٠٠٩.



خارطة الشرق الأوسط وتبدو فلسطين في منتصف المنطقة باللون الأخضر المؤطر بالخط الأحمر، وهي الحدود السياسية التي وضعتها اتفاقية سايكس بيكو بعد الحرب العالمية الأولى لتقاسم الدولة العثمانية بين المنتصرين في الحرب، وهم الحلفاء. انظر: الكيالي، عبد الوهاب. (١٩٨٩). تاريخ فلسطين الحديث. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص ٢٢ وكذلك انظر: أبراش، ابراهيم. (١٩٨٧). البعد القومي للقضية الفلسطينية. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. ص ٣٢ - ٣٦



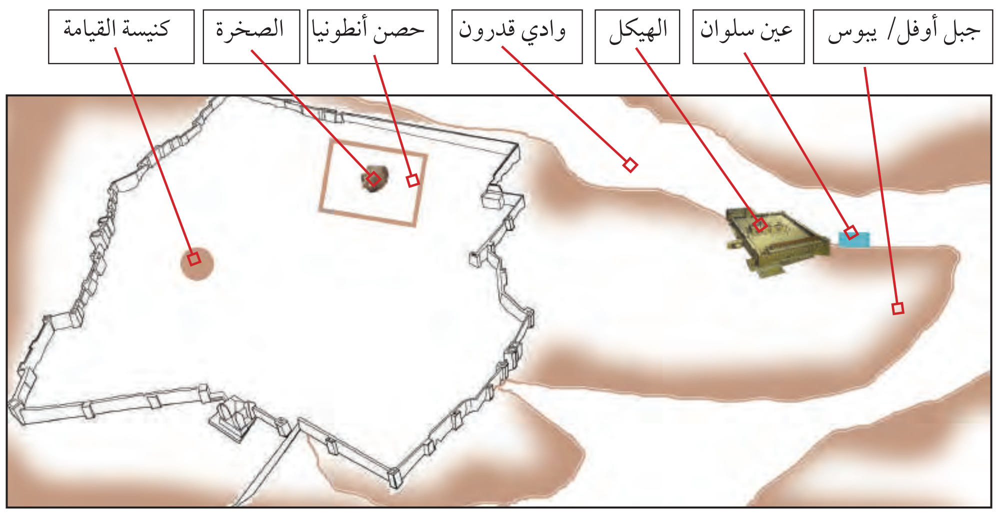
خارطة فلسطين الطبيعية، ويمكن مشاهدة المنطقة الجبلية الوسطى الممتدة من منطقة المثلث في الشمال حتى منطقة النقب في الجنوب، كما تبدو القدس في منتصفها (الدائرة السوداء). عن: حسان حامد (دت). أطلس العالم الصحيح. بيروت: دار مكتبة الحياة. ص ٨٥.



يظهر المشهد أعلاه أنه لا توجد جبال بالمعنى الجغرافي للكلمة وأن جميع المنطقة تقوم على تلال متقاربة تفصل بينها وديان ليست عميقة، فوادي قدرون ووادي هنوم ووادي حلوة وغيرها إنما هي مسايل مياه شتوية، وأما المدينة نفسها فهي على فضاء في وسط التلال وأرضها كلها حجر من الجبال التي هي عليها. انظر: معجم البلدان، م ٥، ص ١٦٨، بينما يؤكد العمري في مسالك الأبصار ج٣ ص ١٨٠ والقلقشندي في صبح الأعشى ج٤ ص ١٠٢، أن القدس قائمة على جبل عال. الصورة من متحف تاريخ القدس/ عدسة الكاتب، كانون ثاني ٢٠١٠)



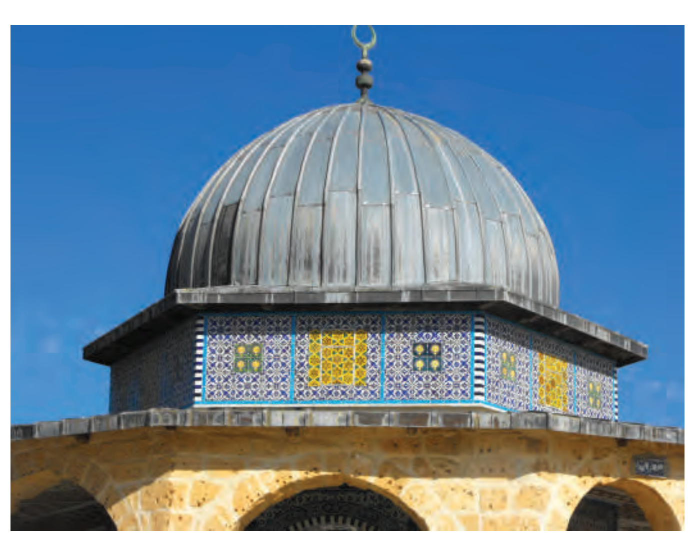
الصورة لمجسم للمدينة تظهر فيها حدود البلدة القديمة، والمناطق الطبيعية المحيطة بها وهي وادي قدرون ووادي هنوم وجبل الزيتون. (من متحف تاريخ القدس بعدسة الكاتب/ كانون الثاني ٢٠١٠)



مشهد المدينة وأسوارها وموقع حصن أنطونيا، ويبدو الهيكل حسب مقولات مارتن وموقعه فوق عين سلوان. من إعداد الكاتب ورسمه. مخطط السور نقلاً عن صورة المتحف المارّ عرضها.



الصورة تظهر الجبل الذي تقع عليه قرية سلوان (يمين) وجزء من جبل الأوفل (يسار) وما بينهما هو التقاء وادي قدرون بوادي هنّوم أو ما يسمّى الآن بير أيوب، وفي المنتصف يبدو المسجد الأقصى وقبة الصخرة على جبل موريا. وتلاحظ الكثافة السكانية للمناطق المحيطة بالحرم القدسي (عدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠)



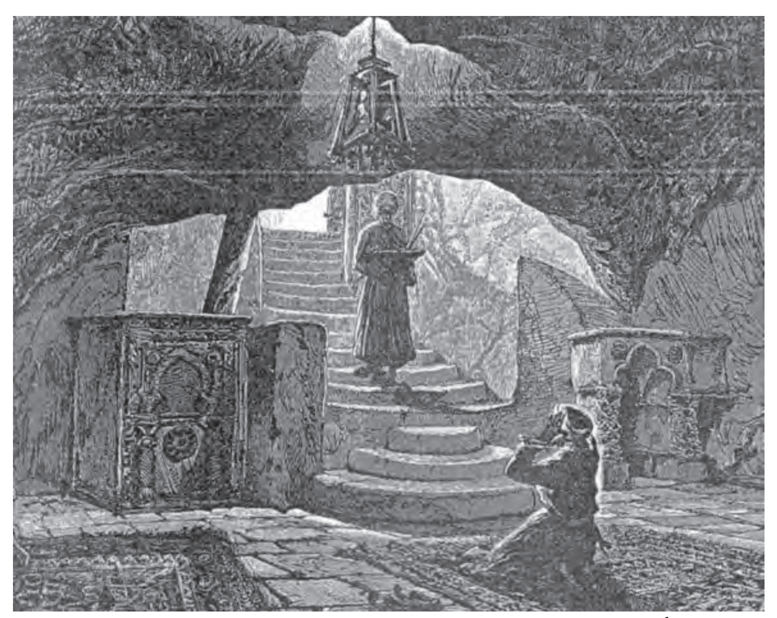
الصورة لقبة السلسلة حيث يبدو عنق القبة سداسياً هندسيا وقبتها رصاصية. بعدسة الكاتب. كانون ثاني. ٢٠١٠.



الصورة لقبة السلسلة ويبدو موقعها بجوار قبة الصخرة والواجهة الجنوبية منها تُظهر محرابها الذي أضيف لاحقاً، كما تبدو واجهاتها الأحد عشر خلافا لقبة الصخرة ذات الواجهات الثماني، وهو ما ينفي الرواية التي تقول بأن البنّائين بنوها أولاً فاستحسنها عبد الملك وطلب أن تبنى قبة الصخرة على غرارها. (الصور بعدسة الكاتب. كانون ثاني. ٢٠١٠)



منظر لقبة الصخرة من الخارج وبجوارها قبة السلسلة في الجهة الشرقية، ويلاحظ فارق الحجم والتكوين بين القبتين. بعدسة الباحث كانون الثاني ٢٠١٠



أعلى : رسم لكهف الأرواح الموجود تحت القبة ويشاهد الدرج النازل إليها ، ويبدو الى اليسار المحراب الصغير الذي أضيف زمن المماليك ، والصورة للفنان ويلسون ، في القرن التاسع عشر ، وهي من كتاب :

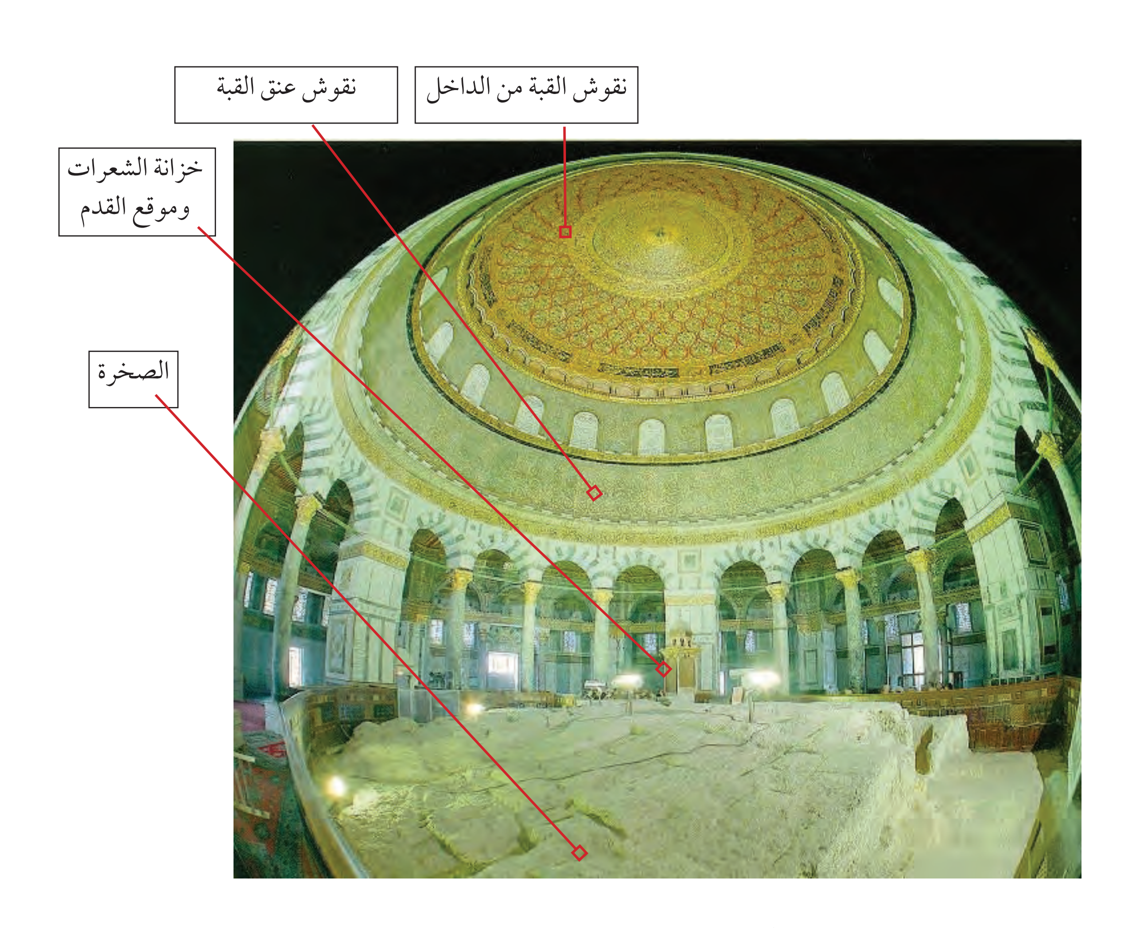
Jerusalem in the 19 Century / The Old City . Yehoshua Ben-Arieh . 1984 . Yad Izhak Ben Zvi Institute . Jerusalem .



الصورة للكهف (مغارة الأرواح) من الداخل حديثاً ، وتبدو صخوره الطبيعية الجرداء ، ويدخل الناس هناك للصلاة ، وتشيع بين العامة أسطورة أن الصخرة طارت في السماء عندما انطلق النبي إلى هناك في رحلة المعراج لتلحق به ، إلا أنها لم تذهب بعيدا وبقيت معلقة في السماء ، بينما الحقيقة أنها ليست سوى صخرة في أسفلها مغارة .
(عدسة الكاتب كانون الثاني ٢٠١٠)



مشهد للصخرة من الأعلى تحيط بها الأعمدة ، وفوق الصخرة أقيمت القبة المرتكزة على الأعمدة التي يظهر بعض منها . وتظهر بعض زخارفها .
الصورة من موقع : أهل السنّة والجماعة . www . sunna . info



مشهد فنّي للقبة والصخرة معاً ملتقطة بعدسات خاصة ، ويبدو في المنتصف خزانة يقال بأنها تحتوي على بضع شعرات من شعر النبي وقطعة صخرية محفور عليها أثر قدمه عندما صعد إلى السماء في رحلة الإسراء . الصورة من موقع :
أهل السنّة والجماعة . www . sunna . info



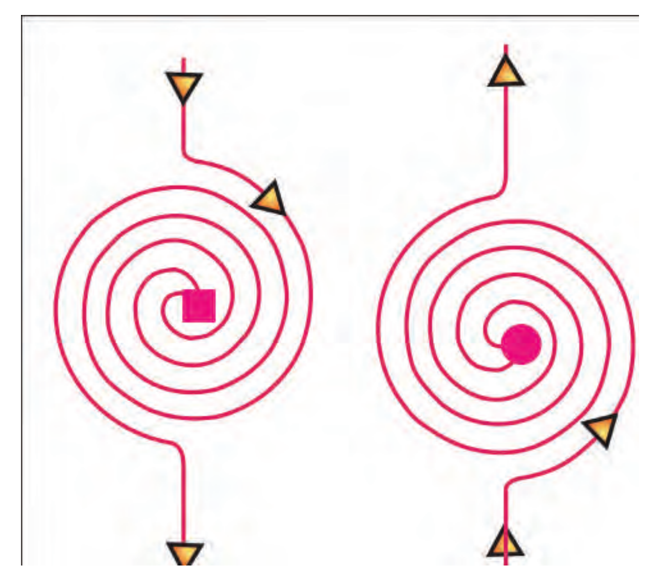
الخط الذي كتبت به كلمات تثبت أن عبد الملك بن مروان هو باني القبة، وهي الكتابات التي أثارت لغطاً كبيراً في أوساط الباحثين، الصورة للخط كما أعاد كتابته فان بيرشم في 1928، أثناء بحوثه الآثارية

نقلاً عن كتاب بيرشم: The Mosaics of the Dome of the Rock. Van Berchiem. p 345

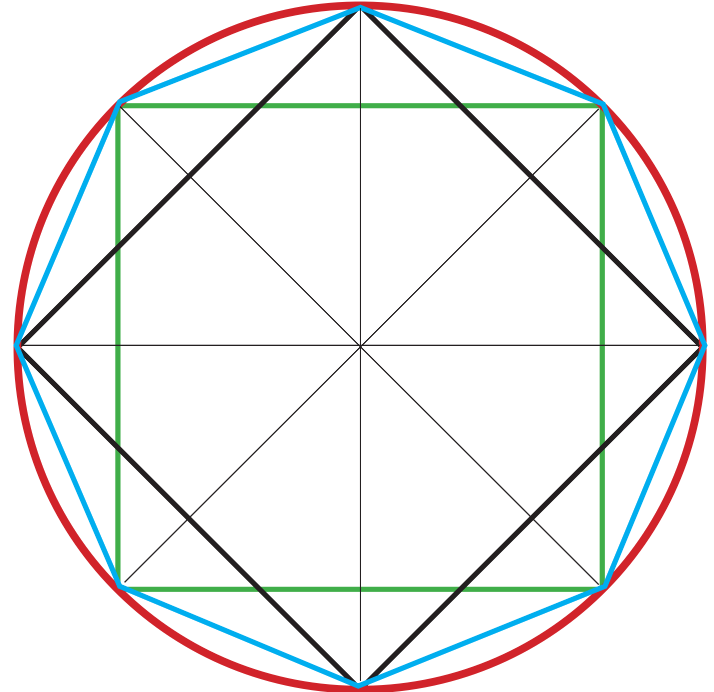


توضح الصور ذات الخط كما هو في القبة، وهي من كتاب
The Dome of the Rock. Said Nosaibah and Olig Grabar. 1996. Thames and Hudson. London. p 68

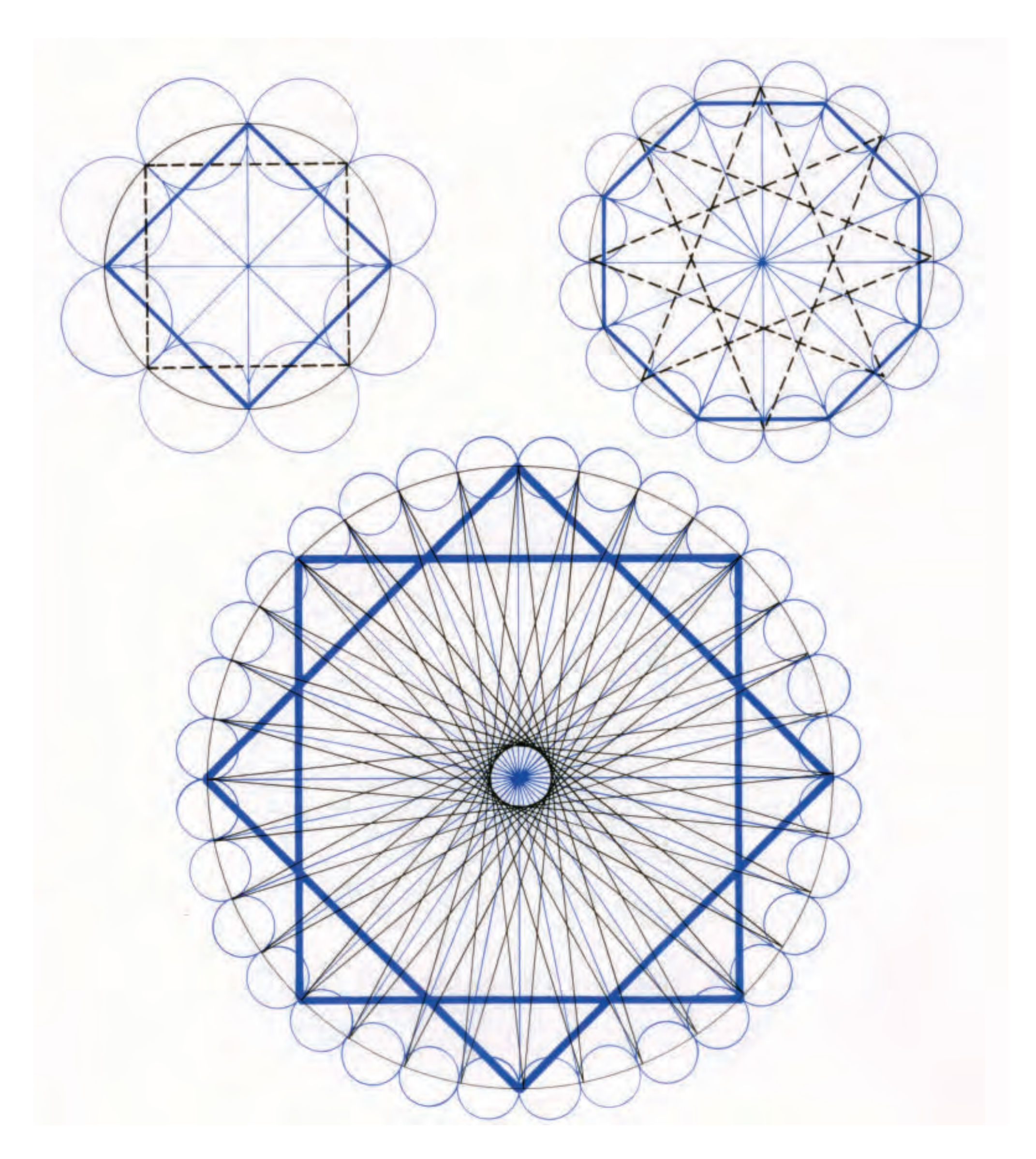
إعادة كتابة للنص الذي يشير إلى أن عبد الملك هو باني القبة، وهي من إعداد الكاتب نقلاً عن الصورة المرفقة أعلاه، ويمكن ملاحظة التغيير الذي طرأ على طبيعة الخط ومكوناته في عمليات الترميم اللاحقة.



العلاقة بين المربع والدائرة، وهي ذات اتجاهين كما تبدو في الرسومات، الأولى (يمين) من الذات إلى الموضوع مروراً بالمركز، بينما الثانية من الموضوع إلى الذات مروراً بنفس المركز، موقع الذات في الأسفل بينما موقع الموضوع في الأعلى، وبتعبير فلسفي تعني الرسومات حتمية المرور بالمركز في كل توجهات الروح، والمركز هو الكينونة المطلقة، والرسم من إعداد الكاتب ورسمه.



العلاقة بين المربع وتكراره وانزياحه لتشكيل المثمن من جهة والدائرة من جهة أخرى، وهي تلك العلاقة التي تجعل من التقاطعات علاقة ذهنية هندسية تشير إلى العلاقة الروحية بين المكان والزمان.. أو بين الحركة والسكون. من إعداد الكاتب ورسمه.



العلاقة بين المربع وتكراراته من جهة والدائرة وتكراراتها من جهة ثانية، وهي تلك العلاقة التي تمّ من خلالها التشكيل الهندسي للعديد من النقوش والزخارف، وهي بذاتها تعطي إشارة للتجلي الروحي لدى الانسان في علاقته مع ذاته وخالقه، وكما يبدو فإن نقطة المركز هي المركزية في التكوينات الزخرفية، وهي كذلك في البعد الروحي للانسان. عن كتاب :
Islamic Patterns : An Analytical and Cosmological Approach .
Keith Critchlow . second eddition 2004 . Thamas an d Hudson .
London



الفصل الثاني

الفن : رموزه وأشكاله وفلسفته

التمهيد

في هذا الفصل، يتناول الكتاب موضوع التعبير الفني كمقدمة نظرية للدخول إلى عالم الرموز التي تتضمنها ثقافات الشعوب وحضاراتها، وصولاً للرموز الموجودة على جدران مبنى قبة الصخرة بعد وقفة مع الفسيفساء ونشأتها وتكوينها وأهم ما يمكن أن تستخدم فيه في مجال التزيين، ومفرداتها المتعددة الاستعمال، وكذلك مع مفهوم الرمز وشروح علماء السيمياء والنفس في مجال توضيح المفاهيم المتعلقة به والدوافع التي تكمن خلف ابتكاره في حياة الشعوب، وصولاً للرموز الإسلامية في النقوش عموماً، مع التركيز على النقوش داخل قبة الصخرة مروراً بمفاهيم الأرابيسك والرمز والإيقاع التكراري مع تفصيل تقسيمات النقوش والخطوط و شرح فلسفة العديد من الأشكال الهندسية الموجودة في القبة ومواقعها.

التعبير الفني والرموز الحضارية

التعبير الفني هو ذلك الفعل الذي يسلط الضوء على أسرار ومكونات موضوع يدور في خلد الإنسان، أو هو تعويض لانعدام الوزن في الواقع الراهن، أي أنه كما يرى الفنان مودلياني[1] Modlgiane تعويض للحياة [2] وقد يراد لهذا التعبير أن يكون مؤثراً فيُقدَّم على شكل قصيدة أو عمل نحتي أو لوحة أو نقش زخرفي أو عمل مسرحي أو أي طريقة إبداعية مؤدية، وهو يتشكل من إشارات عديدة تتضمَّنها الدلالة الجمالية في العمل الفني نفسه، وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان كفاعل

والموضوع كمُنتَج، ويتطلب من حيث هو نتاج للروح نشاطية ذاتية خلّاقة تجعل منه، حينما تصوغه وتشكله، موضوعاً لحدس الآخرين وتخاطب حساسيتهم [3]، كما أنه مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه إذ يتعامل وجدانياً مع الموضوع ويقدّمه بالصورة الأكثر تماساً بروحه، لأنه يغرف من مخزون الحياة المتجمّع في وجدانه ليعبّر عنه في أشكال خارجية واقعية لا عن أفكار مجردة نظير ما تفعل الفلسفة [4]، وهو الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه، وهو كذلك مركز إشعاع ومصدر إضاءة لحياة الناس الوجدانية، يمرّ عبر لغةٍ أهّلته ليحمل نسقاً فريداً لا يحاكي أبعاد الواقع الملموس مباشرة، بل يكشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدّد. «وهنا يكمن الدور الحيوي للفن في حياة الانسان إذ يمنحه المعنى والإيحاء والدلالة والإشباع النفسي والروحي، والتنسيق الحسّي والوجداني وغير ذلك من العناصر التي تعجز الحياة عن تقديمها»[5].

يبدأ الفن بالحافز الجمالي، وتكون ثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني، إذ ليس العمل الفني مجرد كشف عن الروح المتجسدة في أشكال خارجية فقط، لكنه يعبّر عن حقيقة الواقع الممثَّل وعقلانيته، وهذه العقلانية لا يكفي أن تكون ماثلة في وعيه، ولا أن تكون حافزاً محركاً فحسب، بل أن يكون قد استشفّ الجوهر الحقيقي والطابع الأساسي لهذا الواقع [6]. فالتعبير الفني إذن هو الإسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية، وهو محصلة تفاعل الفكرة سواء كانت موضوعية أم روحية أم صوفية أم كونية، مع روحية المادة الأزلية، كل ذلك ينصهر في بوتقة واحدة بتفاعل جدلي وصولاً لعملية التعبير، فلا تعبير بدون أساس فكري، ولا تعبير دون رؤية ناشطة في استنطاق الخامات ولا تعبير إلا بتفاعل ذلك كله مع وجدانيات كامنة في نفس المبدع. والتعبير أشبه ما يكون بالغريزة الموجودة لدى كل البشر بشكل فطري وغير إرادي ويظهر إلى حيز الوجود من الذات الإنسانية، والفن إمّا ابتكار لجديد أو إعادة إنتاج لقديم بصورة جديدة [7].

وفي كل فترة، ومع كل تطوّر في حياته يبتكر الإنسان نمطاً من الفن مناسباً لمستوى تطوّره[8]، وكمثال أولي في التعبير قدّم الإنسان قديماً رسوماً تركها على جدران مسكنه الأول: الكهوف، حينما أراد محاورة الطبيعة وما هو موجود فيها من

بشر وحيوان، وهذه الرسوم أقدم من ظهور الكتابة وشاهد أول من شواهد التعبير الإنساني، استخدمها متنفَّساً لما يستكنّ في وجدانياته من انفعالات، وأضاف إليها إحساسه وشعوره، ثم صاغ هذه الأفكار صياغة جديدة مبتكرة معتمداً على تجاربه وخبراته الفنية التي عاشها، فجاءت أعماله التعبيرية قوية وصادقة تمتاز بتكوينها الفني والجمالي. فالفنان البدائي حينما عبّر عن انفعالاته وعن شعوره بالنسبة للثور، مثلاً، رسمه في الكهوف التي يسكنها، ليعبر عن قوة هذا الحيوان وأمنيته في السيطرة عليه.

إن هذا العمل الفني وغيره من الفنون البدائية، عمل خالد ليس لأهميته التاريخية فحسب، وإنما لأنه كان تعبيراً صادقاً يحمل قيماً فنية رائعة، لذا يمكن القول بأن الفن موجود منذ وجود الانسان، وليس مرتبطاً بدين أو عقيدة قديمة أو محدثة وفي هذا ردّ على من يقولون بأن الفن نشأ في المعبد ومن أجل طقوسه وعباداته[9].

يتكوّن التعبير في العمل الفني الواحد من مجموعة من العناصر أهمّها المادة ذاتها والموضوع المطروق والطريقة المتبعة في الإنجاز، وبالتالي فهو ثمرة لعملية منهجية لتنظيم العناصر [10]، حسب المعنى المراد إيصاله، باعتبار أن الفنان لابد أن يضمّن عمله فكراً أو انفعالاً يود إظهاره، والواقع أن القوّة التشكيلية التصويرية التي تتصف بها روائع الفن إنما هي وليدة ذلك التكامل الجمالي الذي يجعل من العمل الفني الواحد وحدة منسقة يدرك مضمونها في شكلها، وهي ليست وحدة حسيّة موزّعة التأثير بين الحواس المختلفة فقط، بل هي أيضاً وحدة وجدانية فكرية وعقلية أيضاً[11].

لذا فلكي نتمكن إنشاء التعبيرالفني يجب التمييز بين حدّين: الحدّ الأول وهو الموضوع الماثل أمامنا بالفعل، أي الكلمة أو الصورة أو الحركة، والحدّ الثاني هو الموضوع الموحى به، أو المضمون، وتعتمد قوة التعبير على اتحاد الحدين الذيْن يقدم لنا الخيال أحدَهما، بينما تقدّم المادة ثانيَهما، لذا يكون الفن حقيقياً بمقدار ما يحقق التوافق بين الداخل والخارج[12]. ومن هنا فإن الطبيعة (أي المادة المجردة) ذات مرتبة دون مرتبة النفس، وهي، أي الطبيعة، تقبل بآثارالنفس وتمتثل بأمرها، وتستجيب

لما تحدثه فيها من تغييرات، ومن هنا احتاجت الطبيعة الى الصناعة لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة، استكمالاً بما تأخذ وكمالاً لما يعطى [13]. يضاف إلى ذلك أن القدرة التعبيرية للأشياء تزيد بزيادة ذكاء المشاهد وحساسيته الفطرية للتلقي، وهو ما يعرف بمشاركة المتلقي في إنتاج العمل الفني.

إن التعبير الفني يُعدُّ من عمليات الذات الفردية التي تتجسد في وسط مادي أو سلوكي تظهر بواسطة الوسائل المتاحة لتحويلها من رؤية ذهنية أو انفعالية داخلية، إلى منتجات مادية خارجية، لأن الجمال الطبيعي ليس جميلاً في ذاته ولا لذاته، إنما بالنسبة للآخرين أي بالنسبة لنا نحن الذين ندرك الجمال فيه[14]. وعلاقة الطبيعة بالفن ليست علاقة السيد بالعبد، أو علاقة المرآة بالموضوع المنعكس فيها، وإنما هي علاقة العالَم الزائل المتغيّر، بالعالم الإنساني الذي يلتمس الخلود عبر الصورة المبتكرة [15]، أي عبر التعبير الفني ذاته، فهو عملية خارجة من الذات تمر بمرحلة من الانفعالات التي تتجسّد في وسط مادي، فهي موجودة وغير موجودة، ينتجها الفنان من وحي الواقع ولكن بأسلوبه هو، ولذا على المصوّر أن يخترع الأشياء غير المرئية للناظر المباشر، ويمثلها في زيّ الأشياء الطبيعية ويشكّلها بيديه جاعلاً ما هو غير موجود يبدو موجوداً [16]، لذا يتخذ أحد شكلين، أحدهما ابتكاري والآخر تقليدي، وذلك لأن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية والصنائع الفنية [17]، في الشكل الأول للتعبير يكون الفنان مبدعاً مبتكراً متجدداً يتخذ الواقع أساساً له، لكن بصياغات جديدة تعتمد على قدرات ابتكارية في تحليل عناصر الشكل، ومن ثم إعادة تركيبها في صور جديدة لم يُسبَق إليها، وهو ما نراه في الصور الفنية التي تعبّر عن المواضيع الغيبية التي رسمها الفنانون الغربيون كصورة إبليس الشيطان وصور الملائكة من خلال تشكيلها بمفردات طبيعية إلا أن تركيبها مجتمعة هو الذي أعطاها صورتها الجديدة غير المألوفة لدى البشر، أما الشكل الثاني للتعبير الذي يعتمد على النقل الحرفي للواقع والذي كان فترة من الفترات – نموذجاً معيارياً – في التقييم، حيث كلما كان الفنان محاكياً للواقع وُصف بالعبقري المبدع، وقد فرضت هذه الآراء والقوانين نفسها لتصبح المنهج المتداول في الوسط الفني، ولكن لأن الفنان في طبيعته إنسان متجدد ابتكاري فإنه لا يخضع لأي قانون يحد من قدراته الذاتية وميوله فما كان لمايكل انجلو

وليوناردو دافنشي وروفائيل – مثلاً أن يكونوا على ما كانوا عليه، لولا امتلاكهم هذه الصفة الإبداعية الابتكارية ، ومن هنا تظهر الحرية الروحية بمظاهر كليّة في ذاتها، أي لا تكون تابعة لغير ذاتها لأنها تنطوي على إمكانياتها الذاتية الإبداعية[18] . إن التعبير في الفن يمكن أن يكون نوعاً من مضاعفة الحياة، أو بديلاً تعويضياً لها، كما ورد سابقاً، أو هو الرابطة الحيّة بين الفنان وعمله، وبين العمل والناس المتلقّين له، وهو رؤية فنية لا تقبل القسمة [19]، فهو شبيه بها والصفات الرئيسة التي نجدها في العمل الفني نجدها في مبدعه، بذات الإحساس والمشاعر والوجدان والخيال التي عندما تتموضع في العمل الفني تتحول إلى رمز لوجدان الفنان، وهي بمثابة أقنعة تختفي خلفها أحياناً رغبات العقل الباطن لتفلت من رقابة العقل الواعي الذي يحاول كبتها ولا يسمح لها بالتعبير عن نفسها تعبيراً سافراً صريحاً. ولكن هذه الرموز ما تلبث أن تتمظهر في رموز وصور وإشارات وعلامات تملأ جوانب الحياة الإنسانية.

الرمز: تعريفه وفلسفته

يقصد بالرمز «Symbol » الشكل الذي يدل على شئ ما له وجود قائم بذاته يمثله ويحل محله ، بمعنى أن الرمز شكل يدل على شئ غيره ، لذا فالرمز يعد أحد صور التمثيل غير المباشر الذي لا يسمى الشيء باسمه ، وهو قد يستخدم كوسيله من وسائل التعبير [20].

والرموز الموجودة فى الفن توجد على مستوى مختلف من المعاني عن العمل الذي يضمها ويحتويها ، ومعانيها ليست جزءاً من فحواها ولكنها عناصر فى صورة لها فحوى ألا وهى «الصورة التعبيرية»[21] . الرمز هو أحد أساليب التعبير الفنية الإنسانية، لذلك فمن الضروري التفريق بين الرمز الفني وبين الرموز أو العلاقات المستخدمة فى العلم وهى الدراسات المنطقية التى تعرف باسم «دراسة الرموز ودلالاتها»، فالعلوم المختلفة تستخدم «إشارات» مختلفة تسميها رموزاً مثل الحروف والأشكال والأعداد ، ولكنها ليست رموزاً Symbols بالمعنى الدقيق للكلمة وإنما هى مجرد إشارات Signs. والفرق بين الإشارة والرمز يرجع إلى أن الإشارة ليس لها معنى نستمده من تاملنا لها ، وإنما نستمد دلالتها من الشئ الذي نتفق على أن نستعملها للإشارة

إليه ، أما الرمز فله فى ذاته معنى خاص به نستمده من تأمله والانفعال به ، فالصلة بين الشكل والمضمون في العمل الفني صلة طبيعية وليست علاقة مصطنعة أو اتفاقية كالتي بين الإشارة ومعناها [22] .

وقد رأى المفكرون الغربيون في هذا المجال أن الرمز علامةٌ تفتح طريقاً للمعرفة ، وطريقة مختصرة للتعبير ، والرمازة (أي استخدام الرمز) هي «حقل اكتشاف وحراثة في الغوريات واللاواعيات كما في المطمورات والقطاعات اللامفكَّرة واللامعبَّرة . . وهي علم يدرس طبيعة هذه الرموز ووظيفتها وقوانينها وحياتها مع ارتباطها مع علم الدلالة وعلم السيمياء حيث العلامة والإشارة والأيقونة»[23] ، وهذا العلم تربوي خلاق ابتكاري لأنه بتربويته يعيد الضبط ويقيم التدقيق المتواظب للعين الباصرة ، وهو بابتكاريته تجديدي يقترح قراءة خاصة للواقع [24] ، وتصنّف الموسوعة الفلسفية العربية العلامات الرمزية بأنها علامات «لا ترتبط بتحقّق مخصوص ، بل تبقى هي في ذاتها في كل تجلياتها : في ألفاظ اللغات ، وعلامات السير ، والشعارات الدينية كالصليب والهلال . . »[25] ، وثبات معنى الرموز هو الذي يميّزها عما سواها من دلالات لأن أي تغيّر في شكلها يعني تغييراً في معناها ، و«الرموز الفنية تخلق واقعاً آخر موضوعياً ألا هو علم الأشكال الخاصة ، ومن وظائفها التعبير حيث تختلط العلامات أو الإشارات بمدلولها وتمتزج الرموز بما ترمز إليه» [26] . وللرمز في ذاته معنى خاص به ، ونستمده من تأمل هذا الرمز أو الانفعال به ، وكأنما الشكل والمضمون يكوّنان معاً وحدة عضوية ، أي تصبح الصلة بين الشكل والمضمون في العمل الفني صلة طبيعية وليست علاقة مصطنعة كما هو الحال في غير الرموز من علامات وإشارات وتتميّز الرموز بأنها لا يمكن أن تستبدل بغيرها ويبقى المعنى فيها واحداً ، ومن هنا يصعب في الفن تغيّر الشكل أوالصورة دون أن يصحبه تغيّر في المعنى أو في دلالة التعبير ، وذلك لأنه كينونة تتمظهر في وحدة عضوية تستمدّ من علاقة الرمز بمدلوله كعلاقة عضوية لا تُفرَض عليه من الخارج أو بالاصطناع وإلا تحوّل الرمز الفني الأصيل أو العمل الفني كله إلى إشارات مصطنعة تُضعف التعبير الفني وتنفي أصالته [27] .

الرمز ، إذن ، هو علامات فنية ، أو إشارات لغوية ، أو شعارات حركية تكثف مجموعة من المضامين وتحتوي العديد من الدلالات ، ويمكن تلخيص ماهية الرمز بأنها

في إدراك أن شيئاً ما يقف بديلاً عن شيء آخر أو يحلّ محله أو يمثّله [28]، وفي بعض الأحيان يجسّد الرمز مرحلة حضارية كاملة في تاريخ منطقة من المناطق أو شعب من الشعوب.

الرمز، إذن، موجود منذ بدء الوجود البشري، ووعي الإنسان على ذاته وما حوله واكتشافه قدرته على الرسم على جدران الكهوف، وبدء اتصاله الذهني بالقوى التي تخيّل وجودها، وآمن بتأثيرها، وتلك الحالة النفسية التي كان فيها حين تواجَهَ مع مجهولات الوجود المحيط به وإحساسه بالعجز عن مواجهتها، بل حتى عن تفسيرها، اكتشف رموزه وحوّلها لاحقاً لحروف كتابيةتناقلتها الحضارات المتعاقبة وغيّرت فيها ما استلزمته حياتها اليومية [29]، وأخذ في التعبير عن مرئياته وتخيلاته خلال إشارات ورموز جلبت له بعض الاطمئنان والثقة، ومنحته المزيد من القدرة على إحداث تواصل مع تلك القوى التي كانت تنمو بمقدار ما كان ينمو هو ويتطوّر. ومع مرور الأيام وتتالي السنين، تراكمت الخبرة الانسانية وتجمّعت الرموز وتشكلت الإشارات وأعطيت من المعاني والدلالات الشيءَ الكثير، بل وأصبح لبعضها تأثير واضح في حياة الانسان، حتى أن بعضها حمل طابع القداسة ونُظر إليه بعين الرهبة والجلال. ومع مرور الأيام أيضاً تحوّلت الأصوات التي يصدرها الإنسان والمشاهد التي يراها إلىرموز كانت بداية نشوء الحروف والكلمات المنطوقة والمرئية المكتوبة.

والرمز عادة يكون مجهول المصدر الأول الذي ابتكره، لذا يكون بدون توقيع يشير إلى مبتكره لأنه أصبح ملكاً لغير مبدعه، وهو ما يمكن الانتباه إليه في كل الشواهد الحضارية والمعابد المختلفة، كما هو الحال في نقوش قبة الصخرة وغيرها من المساجد الكبيرة حيث لا توجد تواقيع لفنانيها أو مصمميها. ولأن الفن عموماً عملية فردية ناجمة عن تفاعل داخلي وتجلّ وجداني في دواخل الفنان فإن تذوّقه يكاد يشبه ضرباً من ضروب المشاركة الصوفية خصوصاً إذا ارتبط الرمز بمفاهيم دينية، وقيم مقدسة ذات طابع غيبي [30] تشكّلت عبر ثقافة مجتمعية موروثة متداولة حسب مقولات مدرسة التحليل النفسي[31] ، لأن الرمز حينها يصبح جزءاً من الجو العام لتلك الثقافة مع كون مصدره فردياً في البدايات. ومع تطور الدراسات التي تناولت الموضوع وتوسّعت في

تحليله وتفكيك معانيه، أضحى الرمز من المفاهيم التي توسّع مضمونها اللغوي والفكري والفلسفي بحيث يصعب إبقاؤها في المجال الفني، وهو ما نراه لدى العديد من علماء التحليل النفسي، فقد تناول «يونغ»[32] K. G. Young على سبيل المثال، الرمز على مستوى اللا شعور الجمعي، الذي هو المخزون الشامل لذكريات شخصية وصور بدائية موروثة من أجيال عديدة عن السلف.

هذه الصور تلوح من بعيد غامضة وراء التجربة الحاضرة وتؤثر تأثيراً خفياً في النفس[33]، فاللاشعور الجمعي الذي هو مكمن الموروث من تاريخ البنية العقلية البشرية بكل ما يمثله هذا الموروث من الأساطير البدائية والمكونات الدينية والخرافية، يتكون من وحدات يسميها يونغ بالأنماط الأولى[34]، والتي هي عبارة عن صور كونية توجد منذ أزمنة بعيدة الغور، وتعود إلى حين كان الشعور الإنساني مرتبطا بالكون متوحداً فيه، عن طريق الترميز والأسطرة، وهذه الصور النمطية هي التي تصل الإنسان بجذوره الأولى فيظل مرتبطا بأرضه وجنسه وأسلافه[35]، فتراه يعيد إنتاجها في أعماله الفنية.

والنتيجة التي يمكن استخلاصها من خلال اهتمام التحليل النفسي بنظريات الرمز والبلاغة بصفة عامة، أنه كشف عن العلاقة الموجودة، ولكن الكامنة، بين عمليات الترميز الإبداعي (أدبي وفني) وترميز الأحلام التي تتحول لدى الشعوب إلى رسومات ولوحات ونقوش تزيّن جدران المعابد والمساجد والبيوت والقصور المختلفة.

لذا يمكن اعتبار الرموز بمثابة الشاهد الأهمّ على تاريخ الأمة وتطوّرها وقدرتها على الابتكار كما على مستوى تطورها الذهني في إنتاج رموز أكثر تجريداً. لذا فإن القدرة على تحليل هذه الرموز وكشفها وربطها بما كانت تدلّ عليه في تاريخ الأمم يكشف العديد من الجوانب التي ما زالت معتمة في قراءات التاريخ العميق والغامض. إن الرموز تكشف عن كل البنى الفوقية في المجتمع الذي تعيش فيه، إذ تكشف عن المعتقدات الدينية، كما في الصليب والهلال وغيرها، وغير الدينية كما في أعلام وتيجان وإشارات النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، إنها السيميائية[36]، بكل

ما تدلّ عليه الكلمة من معان . ولو أخذنا ثوبَ المرأة الفلسطينية كنموذج فريد في هذا الشأن لوجدنا أن هناك من الرموز ما لا يمكن حصره ، وهي رموز تمثل حضارات متعاقبة تركت بصمتها عليه ، فهناك رموز كنعانية وأخرى بيزنطية وثالثة فينيقية ورابعة إغريقية وهكذا . . ويكاد الثوب الفلسطيني يمثل حضارة المنطقة . ولو قمنا بتحليل رموزه لوجدنا مدى ارتباط الإنسان الفلسطيني بأرضه وحقوله ونباتاته ، واعتزازه بالقيم التي نشأ عليها كالشجاعة والكبرياء والأنفة والمقاومة ، وهي كلها مواصفات تمثلت في رموز عديدة نجدها حين نرى ذلك الثوب [37] .

لذا فالرمز في حياة البشرية مواكب لحضورها ، معبّر عمّا تؤمن به بكثافة تحتاج إلى كبير جهد لفهم أسرارها ومعرفة كنه مفرداتها المتعددة وتاريخيّتها ودلالاتها المعقّدة .

كما أن تكرار الرموز في الفن يُعدّ سلوكاً ذا مغزى عميق كذلك ، لأنه في الفنون الزخرفية ذات العلاقات الرمزية يقدّم تكريساً أبعد ، ويعلن عن وجود أوجه متعددة لهذا الرمز المعتمد ، وهو بالتالي «الإصرار على إعادة أشكلةٍ وبَنْيَنةٍ ، ، وهو إعادة إنتاج أو إدراك أو خلْق»[38] ، ومعنى الرمز الواحد ودلالته حين يكون منفرداً يختلف عن معنى الرمز ذاته في تكراره ، لأن في التكرار إيقاعاً لا يوجد في الزخرفة المفردة ، ففي الروح الإنسانية عبر تاريخها كان السعي الحثيث ذهنياً وروحياً وراء إيجاد نسق زخرفي يتلاءم مع السكينة النفسية للمتلقي ، وهي التي ينتجها التوحّد العميق في النفس ، لذا حرص الفنّان منذ البدء عند اشتغاله في مختلف التقنيات ، على تطويع خطوطه ورسوماته وهندستها بما يتلاءم مع الرؤية العامة للإطار البنيوي لما يبدعه ، والمتمثل في العمل على تشكيل صور الجمال الظاهري لتكون نفقاً مضاءاً للعبور بالمتأمل إلى الإحساس بالجمال الباطني بين ثنايا نفسه ودواخل روحه حتى تتلبسه مشاعر الجلال الجمالي ويتوحّد . إن ما نراه على جدران الشواهد الحضارية يدفع بنا للوقوف قليلاً عند علاقة الإنسان بالجدار الذي يحمل تلك النقوش ويمتلئ في بعض الأحيان بكليته بها ، فللجدار وظيفتان ، أولاهما طبيعية أي أن يكون ذا هدف طبيعي ، حاجباً للبرد والحرّ ، وهنا لا يختلف جدار عن آخر ، فجدار الكهف لدى الإنسان الأول ، لا يختلف

عن جدار ناطحة السحاب إذا كانت فقط لردّ الحرّ والبرد، وثانيهما هدف جمالي أي يمكن أن يكون بذاته جميلاً كما في جدران الشواهد الحضارية الكبيرة ذات الحجارة الطبيعية الجميلة، أو يستخدم لتقديم الأعمال الفنية الجمالية وهو هنا يجاوز الهدف الطبيعي، ويصبح استخدام الجدار سمة من سمات التحضّر الإنساني، لذا فعلاقة الإنسان بالجدار تعكس مستواه الحضاري ورؤيته المتجاوزة للطبيعي، وهنا يتبدى لنا مدى تقدّم الصناعي على الطبيعي الذي مرّ ذكره[39]. وكمثال على ذلك فلو نظرنا لأي مسجد أو قصر أو مدرسة أو قبة في أرجاء الأرض، وخصوصاً في الأندلس أو إيران لوجدنا معرضاً للأشكال الهندسية والزخارف النباتية والكتابية وقد تناغمت مع بعضها البعض سواء على الخشب أو الحجر أو الأسطح الزجاجية، وقد كثرت لدرجة القول بأن «العمارة كانت ذريعة لتبلغ الزخرفة شأنا عالياً»[40].

فجماليات المكان أو القطعة ضمن هذا المكان ما هي إلا نتيجة لاحتدام قوى داخلية في نفس المبدع، يبدوظاهرها دنيوياً وظيفياً، كما المسجد للصلاة، وكما القبة لإيجاد الفضاء الواسع المشير إلى القمة ذات المركز الواحد والتي تتطلع إليها الأنظار كما في الكنائس والمساجد، ومن هنا يمكن اعتبار«الأرابيسك» وهو أسلوب نقشي زخرفي ذو قيمة جمالية عالية سنتعرّف عليه بالتفصيل لاحقاً، عنصر تكسيةٍ تزيينياً يحمل وظيفة الغوص في الذات من خلال اكتشاف نمط علاقة بينها وبين الخط والشكل الهندسي، لأن لها بُعداً أدائياً له دلالته الرمزية في التكرار اللانهائي وفي تجريداته وطبيعته الحسابية والهندسية عبر المثلث والمربع والمسدس والمثمّن وغيرها من الأشكال المتداخلة[41].

كما يبدو باطن هذه الجماليات أخروياً تعبّدياً، لذا نجد جمالية عمارة المسجد تحيل إلى الإحساس بالسكينة الروحية، والتأمل في القبة يدفعك للتفكير في الملكوت الأعلى حيث المركز الذي تلتقي عنده الخطوط، والمصائر، بل منه يأتي النور بالمفهوم التجسيدي التقريبي، وهي جماليات لها «معانيها الروحية والكونية»[42]، وإسقاطات لأفعال تعبدية ذات منحى معنوي يحيل المتأمل إلى مواصفات الملأ الأعلى، فالزخارف النباتية بلطفها ولينها وانسيابها تقدّم الإحساس بالرحمة والمغفرة، والزخارف الهندسية

بانشداداتها ووقارها وقوّتها تشير إلى الحق وتُشعر بالرهبة والجلال التي هي من عناصر التوحّد وقد استوحى الفنان من أشكاله الهندسية ما أوحى له بالاستمرارية اللانهائية، وقد بدأت متماثلة ثم تنوّعت، وكانت مفردة ثم تتابعت في تبادل موسيقي [43]؛ وتنطلق بمجملها من الخط بصفته جمعاً بين الانسيابية والقوة بين الحكمة والعمق والاستقامة، ما يوصل إلى ما يسمى بالحركة الزمانية، وهي الحركة الدّالّيّة للأشكال، حيث ينتج عند التقاء كل شيئين شيء ثالث، والتقاء الثالث بهما ينتج الرابع.

وهكذا يكون التوالد من التكرار المتولد المتتابع لإنتاج الحركة الداخلية، وهذه الحركة غير محسوسة بالإحساس وغير مسموعة بالأذن، بل مرئية وتدرك بالعين، وهي بالتالي حركة بصرية لها موسيقى بصرية غير صوتية، وهكذا تتبدى الحركة الزمانية من خلال رؤيتها بالعين عبر الأشكال المتكررة زخرفياً [44]، وهي بالعموم معانٍ لا تبتعد عن رؤية المؤمن وتطلعاته أثناء تأمله وعبادته وخشوعه.

الفسيفساء: مفرداتها ورموزها

إن من أبرز أساليب تنفيذ الرمز وتجسيده ما ابتكره الانسان من فسيفساء قادرة على التعبير بدقّة وقوّة عن تلك المعاني الكثيرة التي يكثّفها الرمز في صيغته المبسطة، فالفسيفساء فن تصوير الخلود، وهوفن إبداعي بامتياز، وفرع من فروع الفنون العمرانية، وتطلق هذه التسمية على العمل الفني ذي الشكل المتماسك أو الرسم المكون من مربعات حجرية صغيرة جمعت بعضها إلى بعض مغروسة في مونة أو ملاط لاصق يعمل على تماسكها [45]، والفسيفساء فصوص صغيرة من الزجاج الملوّن أو الحجر المعجون تُغشّى بالذهب ويطبق عليها زجاج رقيق، ثم يُعجن الشيد بالصمغ العربي ويبسط على الحائط وتُرصّع فيه هذه الفصوص على أشكال شتى ونقوش محكمة تتألف منها صور ورسوم وكتابات تتلألأ بالذهب والأصباغ الزاهية فتبهر الأبصار برونقها وبهجتها ولطافة صنعها [46]، وقد ذكره المؤرخون المسلمون كالمسعودي في مروج الذهب [47] في سياق حديثه عن إعمار المسجد النبوي في المدينة، وكذلك ذكره المقدّسي في أحسن التقاسيم[48]، وهو يتحدث عن نقوش وزخارف بعض كنائس الشام وعن قبة الصخرة كذلك، وكذلك

العمري في كتابه التعريف [49] ، وقد ذكر البلاذري في فتوح البلدان أن الخليفة الوليد بن عبد الملك (ت 69هـ)، طلب من قيصر الروم أن يعينه على عمارة المسجد النبوي فبعث إليه بالرجال والعمال وأحمال الفسيفساء والذهب [50] . وكانت صناعة الفسيفساء من الصناعات القديمة وخصوصاً في انطاكية وأورشليم ومادبا في الأردن، بحيث كانت معظم كنائس المنطقة مزيّنة بالفسيفساء على اختلاف أنواعها وأشكالها [51] .

وذكر البكري أن آل المنذر بالحيرة وغسان في الشام وبنو الحارث بن كعب بنجران كانوا يجعلون في حيطان البِيَع والكنائس الفسفسة والذهب (أي الفسيفساء) [52]، وقد روى المسعودي في مروج الذهب أن أبرهة الحبشي [53] حين قدم إلى صنعاء في اليمن وبنى كنيسته المشهورة (القلّيس[54]) جعل فيها من الفسيفساء، وهي التي حُمل منها إلى مكة لما شرع ابن الزبير في بناء الكعبة[55] . وكانت دمشق أهمّ مدن الشام في صناعة الفسيفساء حتى عرف باسمها، وذلك لأنها منذ استيلاء الاسكندر على الشام سنة 333 قبل الميلاد ، وحتى بدايات الفتح الإسلامي لها سنة 635م، بقيت نحواً من عشرة أجيال تحت رعاية اليونان والرومان والبيزنطيين وتأدب أهلها بآدابهم وتدربوا في الصناعات والفنون على طرائقهم ومناهجهم وحفظوا عنهم أساليب الإتقان ومرافق الحضارة، ويذكر بعض الباحثين أن تصاميم الفسيفساء تدين لبلاد فارس بمقدار ما تدين للفن البيزنطي، فالتصميم المزدوج الجناح يتبع نماذج أصلية ساسانية اتباعاً دقيقاً، والرغبة في تصوير الجواهر واللآلئ والأحجار الكريمة كعناصر أساسية في الزخرفة هو شيء شرقيّ كذلك، وكذلك فإن رسوم المزهريات المركّبة الكبيرة هي ذات أصول شرقية [56] .

ومثل هذه المقولة يكررها باسيليو مالدونادو الذي يرى أن نتاج الفن الإسلامي ذا الطابع الارستقراطي وذا الثراء الكبير في زخارفه هو ذو جذور كلاسيكية أو بيزنطية أو فارسية ساسانية [57]، لذا يرى أنه لكي «ندلف إلى عمق التكوينات الهندسية المعقّدة الموجودة في الزخرفة الإسلامية لا بدّ من البحث عن صلات سابقة على العصر الإسلامي» [58]، لأنه يرى أن «ثقافة البحر المتوسط كانت مكوّناً منطقياً في الحضارة العربية على أساس الاستمرارية في الزمان والمكان، لذا فقد أقام العرب قصورهم ومساجدهم بالقرب من المباني الرومانية القديمة وقد ازدرانت بالفسيفساء والنقوش البارزة والغائرة وامتلأت

بالتوابيت وقواعد الأعمدة وتيجانها»[59] .

إن الفنان المسلم الذي يتسم «بكرمه الشديد في الزخرفة الهندسية إنما ينبثق في فنونه من روما وبيزنطة ويتلقى منهما الشكل وطريقة العمل» [60]، وقد ذكرت مارغريت فان بيرشم، أنها رأت بعد إنعام النظر في فصوص فسيفساء دمشق في المسجد الأموي وبعض الكنائس، ومقابلتها بما عاينته من آثار الفسيفساء الباقية في أيا صوفيا بالقسطنطينية (استانبول) أن طرائق الفن هي واحدة في كل هذه الأشغال[61]، من جانب آخر ينفي الكاتب شاكر لعيبي هذه المقولات الاستشراقية التي تقوم على هيمنة الغرب وأصالته وتأثيره الدائم في فنون الشرق، إذ يرى أن الفن البيزنطي نفسه يمكن أن يكون اختراعاً سورياً، أي قادماً من سورية الآرامية، ما يعني أن الفن البيزنطي نفسه هو فن شرقيّ[62]، وينقل عن عفيف بهنسي قوله بأن «كنيسة أيا صوفيا نفسها كانت قد ابتكرها فنانان معماريان سوريان هما أنتيموس وترالس»[63]، لذا فإن «الفن البيزنطي لم يأخذ شكله النهائي إلا بعد أن مهّد له الفن السوريّ الطريق» [64]، وهو ما يقوله المستشرق ستيفن رينسيمان إذ يرى أنه تتجلى في فروع الفن البيزنطي المختلفة كل من العناصر الشرقية والهلينستية[65] .

لا يختلف الكاتب مع هذه الرؤية ويرى أن المنطقة لم تكن خلواً من الفنون قبل الاستعمار البيزنطي، والاستعمار الساساني اللذين جثما على صدر المنطقة لمئات السنين، وإنما كانت فيها حضارة وارفة بدأت مع الكنعانيين والآراميين الذين هم أول من سطر الأبجديات وصنعوا من المبتكرات الكثير، خلافاً للمقولات الاستشراقية التي تنسب كل الحضارة ومنتجاتها للغرب انطلاقاً من نزعة المركزية الأوروبية[66] .

ويرى رينسيمان أن الناظر الى النحت الزخرفي المعماري في تشكيل الأبواب وتيجان الأعمدة يتجلى له من تنوّع تصاميمه اختلاط أصوله الأولى، إذ لا يخفى أن ورقة السنط (الأكانتوس) وصور الحيوانات المطابقة للطبيعة تنتمي الى الحضارة الهلنيستية الخالصة، ويمكن رؤية النماذج الإيرانية في التصميمات الهندسية التي تفيض بالرشاقة [67].

يقوم فن الفسيفساء على إيقاع اللون والخط في تكوين الوحدة التشكيلية في اللوحات، وقد استخدمت مواد كثيرة لتنفيذ هذه اللوحات، فكانت في البداية حصى وحجارة وصدف ثم قطع رخامية وفخارية ورقائق ذهبية ذات أشكال حركية تشكل زخرفة نباتية وإنسانية وحيوانية، وهو يعتبر من الفنون الشرقية، وهو موروث متطور من الفنون القديمة في حوض البحر المتوسط في لبنان وسورية وبلاد مابين النهرين ومصر وتونس إلا أن بذور هذا الفن بدأت في العراق سيما في قصر أوروك الذي يعود إلى الألف الرابع قبل الميلاد حيث زُيِّنت أعمدة القصور الفخمة بأشكال مخروطية من الأجر الملون بالأحمر والأسود والأبيض، وهي الألوان التي يستخدمها العرب والإيرانيون نظراً لمناطقهم المشمسة حيث يفضلون الألوان النقية ولا يستخدمون الألوان الغامقة أو الفاتحة بدون فاصل لوني [68] . وبلغ فن الفسيفساء أوجه إبّان العهدين الهلينيي والبيزنطي واتسمت الأعمال في هذين العصرين بالقوة في التعبير وتوازن الأشكال وتنوع الموضوعات، وانتشرت في شتى أنحاء البلاد بدرجة من الدقة والمهارة الفائقة في تصوير الأجسام وإبراز الانفعالات والملامح، وحسن التنسيق والانسجام بين الألوان والتعبير عن مفهوم القرب والبعد (المنظور)، وبلغ الاهتمام بها إلى حدّ توثيق اللوحات الفسيفسائية بالكتابات التاريخية والتذكارية بلغات كانت شائعة محلياً كاليونانية والسريانية والعربية [69] .

أما في العهد المسيحي، بعد القرن الرابع عشرالميلادي، فقد سلك الفنان الفسيفسائي المسيحي التحوير والتجريد في بعض العناصر الزخرفية «كتعبير عن تجلٍّ للمقدس وتسام بالدنيوي إلى مصافّ الروحاني» [70]،واستخدام ألوان قوس قزح لإبراز العمق والُبعد الثالث في الأشكال المرصوفة. وقد لعب المسيحيون العرب دوراً هامّاً في نموّ الثقافة المحلية التي صادفها الاسلام في البلاد التي غزاها، وقد شهدت فترة الخليفة هشام بن عبد الملك حضوراً لافتاً للقديس يوحنا الدمشقي (ولد سنة 675) الذي وقف بعنف ضدّ من يهاجمون الأيقونات، وخاصة الامبراطور البيزنطي ليون المسمّى محطّم الأيقونات [71]، الذي وشى بيوحنا عند عمر بن عبد العزيز الذي بدوره غضب على يوحنا وقام بقطع يده [72] .

وقد تدخلت الكنيسة بشكل حاسم وصارم في توجيه الفن المسيحي إلى رموزها الدينية، فتضمنت زخرفة الكنائس المنفّذة بالفسيفساء موضوعات دينية بحتة تعبّر عن المعتقدات والأحداث المرتبطة بالديانة المسيحية، لذا غلبت على فسيفساء العهد المسيحي الصبغة الدينية كصور المسيح والعذراء والقديسين والقديسات، وكانت ذات ارتباط طقسي عقائدي.

لقد برز فن الأيقونات إلى حيّز الوجود في البلاد الفلسطينية السورية مهد الديانة النصرانية، وانحدر أصلاً من التصوير الفني المعروف قبل المسيح، كما في الرسوم الممثلة على النواويس المصرية، وما حملته جدران المعابد البيزنطية وقبلها البابلية والآشورية، وقد ساعد الفن الهليني على تكوّنه وازدهاره وتفتّحه وهو ما مثلته كذلك الرسوم الفسيفسائية والجدارية التي أوجدها الملوك المسيحيون، ولا سيما قسطنطين وأمّه القديسة هيلانة في المعابد الفخمة التي شيّدوها في مختلف أنحاء المملكة، ولا سيما فلسطين[73]. وهذا ما يؤكد أن الدين، أي دين لا يقدّم رؤية فنية دينية خاصة تحمل عقائده وسماته، وإنما يقوم بالتوجّه نحو الإبداع لتوظيفه في خدمة معتقداته عندما يرى إعجاب الناس به والتفافهم حوله وتأثرهم به[74]، فالأديان منظومات فكرية عقائدية غير إبداعية فنياً ولا أدبياً.

إن النقوش الفنية والرموز الحضارية، سواء الدينية أو غيرها، وكذلك كافة الفنون والآداب إنما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالبيئة التي تعكس بصورة واضحة جوانب الحراك الثقافي والفني الدائر في أرجائها، وبالتالي فإن دراسة كل هذه البنية الفوقية [75] يستلزم إلماماً بتلك البيئة المحيطة، بل يمكن القول أنه يستحيل معرفة تاريخ الناس بدون تقدير لفنونهم وثقافتهم، لذا فدراسة الفنون الإسلامية هي جزء من دراسة التاريخ الإسلامي [76]. إن المناخ والبيئة تلعبان دوراً في طبيعة الفنون، فالصحراء مثلاً عند العرب تقدّم للعين مشاهد مذهلة من الإشراق الضوئي[77]، وهو ما أخرج الفنانين من محترفاتهم ومراسمهم ليبدعوا تحت ضوء الشمس مباشرة كما في تجربة جماعة الباربيزون الفرنسية وما فعلته الانطباعية وفنانوها في القرون اللاحقة. والبلاد الزراعية عادة ما تستخدم نباتاتها في نقوشها ورسومها ومفاهيمها الاعتقادية[78]، بينما

نجد في البلدان الصحراوية نقوشاً وفنوناً تتضمن كائنات صحراوية، فعلى سبيل المثال يلفت الانتباه أنه يكثراستخدام الكرمة (العنب) وتكوينات جذوعها المحملة بالعناقيد والأوراق في نقوش الفسيفساء خصوصاً في نقوش بلاد المتوسط، وإنه لمن الصعب إغفال القيمة الرمزية الأدبية للكرمة كما وردت في نصوص العهد القديم، حيث الكرمة دالة على شعب الله، وتدل أيضاً على الملكوت، وعلى المسيح نفسه في صلته الوثيقة بالمؤمنين [79]. وفي الفن الإغريقي في معبد باخوس نجد الكرمة من أوضح رموز الديانة الوثنية كما تبدو في النقوش والمنحوتات هناك، وهذا الحضور للعنب في الفن والحياة قديم قدم التاريخ بل تعود إلى عهود موغلة في القدم، إلا أن هذه الرمزية مسحت بطابع ديني في العهد المسيحي، ولا زالت الكرمة تزيّن العديد من جدران قبة الصخرة بالقدس، خصوصاً في التثمينة الداخلية من الداخل والخارج نظراً لانتماء تلك النقوش لفترة سابقة في منطقة زراعية تعرف شعوبها الكرمة وتقدّرها.

وكذلك الرمّان الذي كان علامة الخصب على امتداد القارة الآسيوية حيث يُرمز للذريّة كثيرة العدد بالرمانة، وفي العهد الروماني كانت الرمانة رمز أناهيتا (ربة الخصوبة)[80]، ونرى على جدران قبة الصخرة كثيراً من ثمار الرمّان موزّعة بين الزخارف والأوراق. أما في الفن الأيقوني المسيحي فإن الرمانة هي رمز الإحسان الذي ينتشر كبذور الثمرة. أما زهرة اللوتس ذات المنشأ الفرعوني فهي نوع من أنواع الزنابق، وهو يرمز لمصر حيث منشؤها الأصلي[81]، وللطهارة وللولادة المتصاعدة والوجود، وكثيراً ما استخدمت هذه الزنبقة كإطار زخرفي للمشاهد الفسيفسائية بتكرار متناوب بديع، وهو ما نجده كذلك في قبة الصخرة في القدس. ونجد كذلك رمز الصليب الذي يعود إلى عهود مغرقة في القدم، والمعروف بتنوعات أشكاله قبل المسيحية بآلاف الأعوام ومن الصعب تحديد تاريخه، وقد استخدم في جميع الحضارات بكافة أشكاله، فكان عند الفراعنة رمزاً لإله الشمس الذي يبعث شعاعه للجهات الأربع[82]، وكان يرمز إلى اكتشاف النار لأن حكّ خشبتين لإنتاج النار يجعل من الخشبتين على شكل صليب، ولدى الهنود يرمز الخط الرأسي للرجل بينما يرمز الأفقي للأنثى وباجتماعهما يكون الصليب، وفي ايران نجد الصليب على مقابر الأباطرة الساسانيين [83].

إن للصليب أشكالاً متعددة، منها الصليب المعقوف الذي عُثر عليه في بلاد فارس وجزيرة كريت، وكذلك في سبأ باليمن، وهو ذو مفاهيم كونية إذ كان يرمز للشمس التي كانت تُعبد آنذاك[84]، كما أن الصليب المعقوف الإغريقي من العناصر الهندسية المميزة التي اقتبسها الفن الإسلامي في العصر الأموي، وقد انتقل قبل ذلك الى الرومان والساسانيين [85]. كما كان للشجرة بمختلف تشكيلاتها وتنوعاتها حضور لافت في فسيفساء المعابد والكنائس والمساجد، فقد صوّرت الشجرة الرمزية في كافة العصور، ومنذ أربعة آلاف سنة على أنها رمز الحياة، والشجرة في الحضارات المتطورة رمز للعالم، ولكنها بالنسبة إلى الشعور الديني القديم هي العالم. تشكل شجرة الحياة جزءاً من تزيين الكنائس [86]، وفي الإسلام كانت الشجرة رمزاً للكلمة سواء كانت طيبة أم خبيثة، تقول الآية: ﴿ألم تر كيف ضرب الله مَثَلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتي أُكُلَها كل حين بإذن ربها، . . ومَثَل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتُثّت من فوق الأرض ما لها من قرار﴾ [87] ولكل شجرة ثمرها، ولكل شجرة مفهومها الرمزي، ونظراً لأهمية الشجرة في حياة الناس كان الاحتفاء بها وتصويرها وترميزها في حياة الشعوب، وخصوصاً الزراعية[88]. وفي بداية العهد العربي لمنطقة بلاد الشام أتيح للفنان الفسيفسائي، بغضّ النظر عن دينه، أن ينهج نهجاً يتناسب مع روحه وعقيدته، ويبتكر أساليب جديدة ذات بهاء متميز يجدّد بها شواهد منطقته الحضارية، وبدا ذلك واضحاً في قبة الصخرة والجامع الأموي بدمشق[89]، إذ تغمر الأشجار في النقوش مساحات واسعة في البناءين الواسعين.

الاستدارات الزخرفية وفلسفتها.

يمكن حصر مبدأ الرؤية الجمالية الشاملة في عدة بنود دائمة التحقّق خلال عملية التصميم وهي تتجلى وتستقرّ وتغدو أكثر وضوحاً ورسوخاً حين يتم احترام النسب والتناسب احتراماً صارماً، وتتمّ بدقة عملية توزيع العناصر في العمل الفني كمّيّاً ونوعيّاً، ومن ثمّ الربط بين المساحات الزخرفية والأسطح، كما سيتضح لاحقاً. و عند تحليل كثير من عناصر الزخرفة الإسلامية تجد نفسك محصوراً داخل عنصر الدائرة، وهي خط منحنٍ متناسب يبعد عن المركز «النقطة» بقدر معلوم متساوٍ.

في البدء كانت النقطة هي رمز التعبير عن المطلق والمحدود في آن معاً، عن الكليّة بتوحّدها والجزئية بتفرّدها، فهي المنشأ وهي المنتهى، هي الكل الذي لا أجزاء إلا به ولا انطلاق إلا منه ولا رجوع إلا إليه. وكأن الفنان بذلك يمثل عقيدته المبنية بالأساس على التوحيد المنطوق بقول «لا إله إلا الله»؛ ف«لا» النافية لما قبلها إجمالا والناصّة على ما بعدها مطلقاً تحيل إلى سببية الوجود إلاّ لله؛ فلا وجود إلا به، هو الكل وهو المطلق. فكل مخاض للإبداع الزخرفي في الفنون الإسلامية يبدأ بهذا الجسم الذي حتْماً لا يعبّر عن العدم بما هو قيمة خلود موازية، ولكن عن الخلق والوجود بما هما قيمتا خلود جوهريتان، يمثلهما الزخرف في بدئه كما في نهايته. والنقطة جسم مصمت ذو كثافة ومتناهٍ في الصغر حدود تخوم العدم. ومع التكرار المنتظم لهذا العنصر في اتجاه واحد يكون «خط». وهو المقدار المعلوم للابتعاد عن نقطة المركز لينتهي كذلك بنقطة، وبحركة انسيابية ليّنة على نفس القدر المعلوم نطلق لنعود للبداية فتكون «الدائرة»[90]التي هي بيئة الإبداع للأشكال الأساسية في فنون الزخرفة العربية والمعبّر الأساسي عن المعتقد التوحيدي؛ فمن خلال حركات وخطوط هندسية مدروسة داخل هذه الدائرة بين مركزها ومحيطها محكومة بقواعد هندسية، نحصل على المثلث والمربع والخماسي، وهي النماذج الأولية لبُنيات التشكيل والتصميم الزخرفي، سواء بشكل انفرادي وما يترتب عنها من علاقات هندسية زخرفية، أو من خلال تكرار الشكل الواحد وتداخله وما يترتب عن ذلك من تركيبات بنيوية. وكذلك يمكن الجمع بين هذه الأشكال الأولية في بيئة واحدة لتصبح زخرفا قائماً بذاته أو تخطيطاً ناظماً مركّباً يمكّن من استنباط زخارف أخرى متنوعة [91]، ما سمح للفنان بخلق أشكال خاضعة لنسب معلومة وذات تناسق بنيوي، يدلّل من خلاله على قول أن كل شيء في هذا الوجود محسوب بقدر معلوم تصديقاً للآية: ﴿إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ﴾ [92].

أما توزيع العناصر فإنه إذا كان الاشتغال في إنجاز الزخارف على الدائرة كشكل أساسي أدّى إلى احترام النسب والتناسب في الإنتاج الفني، ما يدفع بالمتأمل إلى الانغماس في لحظات تذوق جمالي بسكينة وراحة نفسية كردة فعل على التوازن

المظهري للعمل الفني، فإن توزيع العناصر ضمن الكتلة الكلية بشقّيه: التوزيع الكمّي، والتوزيع الكيفي[93]، يزيد القطعة الفنية رسوخا في البعدَين الجماليين الظاهري بالتوازن المرئي، والباطني بالاستقراء التأملي، أي الدخول من الوحدة الفنية الكلية، إلى جوهر الفرد الجزئي الكامن بين التفاصيل وتحصيل كنهه، «وهكذا نجد الفنون قد باتت تؤدي غرضاً أبعد من غرضها المباشر، فصارت رموزاً» [94]. إن التوزيع إلى شقين، كمّي ونوعي (كيفي)،يعني تجلي الأول من خلال تحكم الفنان المبدع في الكتلة والفراغ، على أية مادة من مواد الاشتغال وبتقنيات مختلفة، وهو ما يشير إلى أن أدوات الفنان وعناصر اللوحة يمكن أن تثير الخيال والحواس معاً إذا أحسن توظيفهما في تصميماته[95]، كما فعل مصمّمو زخارف قبة الصخرة في التفاف الأشرطة الزخرفية حول المثمّن الداخلي والشكل الداخلي، وكما هو الحال في كافة مساجد العالم وشواهدة الحضارية والدينية، بينما يتجلى الثاني، الكيفي، في التنوّع الموازي بحيث يشكل مع الشقّ الأول الحالة الإبداعية مكتملة في جانبيْها الظاهري والباطني، المحسوس والروحي غير المحسوس.

فإذا تطرقنا بالقراءة لنماذج الزخرفة النباتية فإننا نجد أنفسنا في مسار أفقي، هو بمثابة اتجاه الهيكل البنائي للوحدة الزخرفية، ويكون تخيّلياً عادة، و يأخذ في أغلب الأحيان أشكالاً لولبية يمكن أن تكون مفردة أو مزدوجة، متعانقة أو متنافرة، تسرح بالمتأمل في تيه سرمدية الوجود اللانهائي. فلا وضوح لمركز البداية ولا استجلاء لنقطة النهاية وهو ما يمكن أن يستمر أفقياً إلى ما لا نهاية [96]. والفنان بمساراته هذه يعبّر عن معاناته وهو يعْبر هذا المسار للوصول من، أو إلى نقطة المركز، الهدف الأخير للوجود.

أما الورقات، أي مادة الزخرف النباتي الرئيسية، وهي أجسام الوحدات المتفرعة من خلال وفي سياق المسار، فهي تأخذ عدة أشكال حسب مادة وتقنيات الاشتغال، وكأنها انفتاح لهذا المسار في حركات توالدية، أخذت أصولها أولا من الطبيعة، ثم هُذّبت وحُوّرت وجُرّدت من تفاصيلها وشكلها الطبيعي لتصبح رشيقة المظهر تندمج مع المسار في كتلة واحدة فتزيد المتأمل استغراقاً، وهو يحاول فكّ طلاسم

تشابكاتها وترابطها بناءً على تنوّعها من أوراق العنب إلى الأكانتوس إلى سعف النخيل إلى أزهار الأقحوان والأزهار والورود الصغيرة وغيرها متوازنة في تكرار مرتكز رياضياً على ما يسمى «مجموعات الاعتدال»[97]، Symetry Groups. وتتجلى هذه النزعة في تأمل نقوش قبة الصخرة خصوصاً في الشكل الدائري الحامل للقبة. فالاحتكام في البناء الزخرفي لهذا الفرع (الزخرفة النباتية) يحتم على الفنان توزيعاً كمّياً محدوداً لوحداته تحكمه خلفية التشكيل حسب المادة والتقنية، بينما في الزخارف الهندسية نجد أن التوازن الكمّي فيها يتضح جلياً من خلال قراءة القراءة التوافقية للأطباق النجمية بمختلف تكويناتها[98].

وهو ما تقدّمه كذلك وحدات الخط العربي الذي تختلف مقاييس التوزيع الكمي في تصميماته حسب أنواع الخطوط المتعددة، حيث يتجلى التوازن الكمي بها كما في الزخارف النباتية من خلال لعبة التبادل بين الأرضية/ الخلفية والتشكيل وقياسات كل حرف في نوع الخط الذي يستخدم في العمل الفني، فحروف الخط الديواني تختلف عن مثيلتها في خط الثلث أو النسخ أو الكوفي، ولكل خطّ ميزاته وتأثيراته في المشاهد، فالحروف الأبجدية الكوفية التي أصبحت منذ القرن الحادي عشر الميلادي، نماذج خالصة للتحلية خضعت في تطوّرها لقوانين الزخرفة العربية خضوعاً تامّاً[99]. لذا نجد أن التوازن الجمالي في التحف يرتكز على مبدأ التوزيع الكيفي سابق الذكر، من خلال لعبة التوازن اللّوني وتوزيعاته في العناصر، ومتلازمات أخرى يتضمنها العمل الفني، لأن التوزيع المطلوب هنا يعني التوازنات المتلازمة الملائمة، فإذا أضفنا لذلك توزيع الألوان بشكل متوازن مع ما تحدثه الظلال وطبيعة الإضاءة في المكان من متغيرات اكتملت الرؤية. إن النقوش والزخارف لا تحتمل سقوط الظلّ عليها، لأن الاستفادة من تأثير الظل إنما يتحقق في حالات النحت بقسميه النافر والمحفور، وهذه تركيبة تناغمية توافقية بين الإحساس بثقل الكتلة الزخرفية، سواء كانت ألوانها حارة أو باردة، والشعور بشفافية الظلال بإعطائها وزناً في التعبير عن الفراغ، لذا لجأ الفنان للحلّ عن طريق إيجاد الظلال بالألوان التي تفيد في إحداث تجسيم بصري لا وجود له في جسم اللوحة المزخرفة. ويمكن استجلاء ما ذكر بشكل قوي، والإحساس بتوازن الكتلة والفراغ في الأعمال الزخرفية من خلال إمعان التأمل في أيّة لوحة من لوحات

آيات الجمال المعماري.

يتم تخفيف كثافة المادة الخام في العمارة وتحويلها إلى شفافية ناعمة وكسر هيبتها الصارمة بالزخارف النباتية وأشكال المقرنصات التي أضيفت إليها والتي تقدم آلافاً من الإمكانات للضوء، مضيفة على الحجر والجص صفة الجواهر الثمينة. فالأرْوقة في فناءات «قصر الحمراء» على سبيل المثال، أو في مساجد معينة في المغرب العربي، قائمات في صمت تام، وتبدو في الوقت نفسه وكأنها منسوجة من تموّجات من النور، أو أنها نور يتبلور، وكأن صميم جوهرها ليس حجراً بل هو النور نفسه [100]. إن لدينا هنا ما يمكن تسميته بالوحدة في الكل والكل في الوحدة، وهي تعميق فلسفي لمفهوم العلاقة الرياضية بين الجزء والجزء، وكذلك بين الجزء والكل في كيانات الزخارف الإسلامية كمبدإ أساسي للتقييم والإحساس الجمالي لدى المتأمل.

هذه العلاقة أمكن التعبير عنها من خلال خاصية التكرار والتماثل في الابتكارات الزخرفية؛ فالفنان المسلم لا يشكّل الجملة التعبيرية زخرفياً ككيان واحد متكامل، بل هي وحدة زخرفية مكتملة، وبفعل عمليات التكرار والتماثل المحكومة بالعلاقات الرياضية المنطقية، تصبح هذه الوحدة البسيطة كياناً أكبر ذا قيمة جمالية أشمل.

هذا التواتر في الوحدات البسيطة والتناسق يُدخل المتأمل في إيقاع موسيقي متراكب يتجاوز البساطة إلى التعقيد في رحلة من الجمال الظاهري «الجمال لأجل المتعة»إلى الإحساس بسمو المشاعر وصعودها في معارج الإجلال الجمالي ليصبح «الجمال لأجل التوحيد المطلق»[101]، فيحس مقدار وجوده النسبي ضمن دائرة الكون كوحدة ترتبط مع الوجود المطلق. فالرقش هو صورة مرسومة وملونة أو منقوشة نافرة ذات أشكال هندسية جاذبة نابذة أو ذات أشكال توريقية مكررة، وفي الحالين تحمل معنى صوفياً رمزياً للتبتل والعبادة ما أكسبها طابعاً آخر متميزاً كان أساساً في تكوين الشخصية الدينية[102]. إنه في تكراره يشابه التراتيل الإيقاعية التي ترمز الى الفكر والعنصر والروح، وقد ارتقى الفنان العربي كما غيره من فناني العالم القديم، بهذا

الفن الى مستوى التجريد البصري العميق، حيث أبدع نوعاً من الأشكال، حين جمع بين المجرد والحركة القائمة على التكرار، وقد لجأ الاوربيون الى القواعد الرياضية التي تحدد الأصول المطلقة التي سعى إليها فنانو الاغريق وعصر النهضة دائماً للتعبير عن الكمال الإلهي بمبادئ رياضية غير ضوئية بل روحية تصاعدية، وسرّ ذلك أن هذا الفن إنما يقوم على الحدس[103].

كان التركيز في دراسات الفنون قديماً على المضمون مهملاً نظام العلاقات الشكلية، الذي من خلاله وفي ثناياه يكمن تعريفٌ للفن لا يقلّ أَهميّة عن المضمون أو في موازاته على الأقل[104]، خصوصاً إذا كان المضمون ذا تجلّ روحيّ وجداني كما الحال في النقوش والزخارف العربية.

إن بإمكاننا أن نرى كيف ترتاح الحروف على الأغصان المرسومة أو تتحد معها، أو تتشكل المضلعات التي كثيراً ما كانت خلفية تلتصق فوقها الكتابة، وربما انتهت الحروف بتشكيلات نباتية لتؤلف معها لحناً زخرفياً صاعداً، وربما تناغمت معها بأشكال وخطوط مبسطة لصور حيوانات أسطورية في مناطق لا تزال مشبعة بأساطيرها، أو لأقنعة أو لطيور خرافية وخيول وجِمال وأسود وتنانين وأفاعٍ وغير ذلك من كائنات.

على صعيد الأنماط الهندسية، يرجع أصل تكرار المربع، والمُسدس والمثمن وكل المضلعات الى العقائد المرتبطة بالأفلاك لدى السومريين حيث كلما اقتربنا من الدائرة أصبحنا على تماس مع رمز الدوام في السماء، فقد كان السومريون أصحاب المقولات الفلكية والرياضية الأولى[105]، ويمكننا رؤية هذه الرموز في نُصُب حكام البلاد آنذاك كما في نُصُب اورنامو، حيث الهلال والنجمات مختلفة التكوين [106]، وقد أنتجت هذه المقولات في سياق تطوّرها الفني الإبداعي جميع أنواع الزخارف، الهندسية وغير الهندسية، ففي تضافر النماذج النباتية، والحيوانية المجردة، وتموّجها بشكل متكرر في تقابل وترداد مروحي وبيضاوي مجدّل ومشبّك مع تقيد بأداء الحركة بانسجام وايقاع متناوب، وتناسب مدروس، لملء الفراغ نجد الروح العربية القديمة

المتوحدة مع الكون المحيط، وربما هذا ما يفسّر بقاء نقوش وزخارف قبة الصخرة رغم تغيّر الدول والحكومات عليها، بل وحرص هذه الدول على بقاء النقوش كما كانت عليه رغم توالي السنوات. لذا فإن امتلاء كامل السطح، بتكوينات زخرفية ذات تموضع هادئ متوازن لا انفعال في تحركه ولا مفاجآت في التفافه، هو للمحافظة على عنصر الإدهاش في إلقاء المشاهد وسط دوائر وخطوط على أرضية مربعة أو مسدسة أو مثمنة أو دائرية، مع تدخُّل الكتابة في التزيين دائماً. ومن هنا يتفق الكاتب مع المقولة التي تنص على أن الفن العربي القديم فنٌ حدسي ينشأ كثمرة من ثمار علاقة المؤمن بالكون ومصدره الأزلي المطلق، وأن أول ما نلحظه في هذا الفنّ هو أنه وليد فكرة محددة عن العالم والحياة وعن الانسان والله، وتستند هذه الفكرة إلى أن الله هو كُنهُ هذا الوجود منه بدأ وإليه ينتهي[107] بغض النظر عن جوهر هذا الوجود وطبيعته ومواصفاته.

هناك إذن، تضاد بصري فيزيائي يوحي بالانفعال في الخط الذي يتصاعد من الأرض وينحني في السماء، ليسقط ثانية إلى الأرض وإذ يتكاثر هذا الشكل ويتكرر، فإن وقعه في الغالب أشبه بالموسيقى التي تملأ الصدر بجذل وانشراح فجائي يكاد يعجز عن أي تحليل، فالأنساق اللامتناهية من المسموع (الموسيقى) والمنظور (الرسم والزخارف) والمتحرك (العبادات) تمثل التواليف المتلاحقة للوحدات الأساسية أو تكرارها أو الاثنين معاً، والتوليفات المتلاحقة هي عمل فني لا يُفسد بحال من الأحوال، شخصية الوحدات الأصغر التي تتشكل منها[108].

إن ظاهرة التكرار اللانهائي ذات علاقة بالبيئة العربية التي نجد فيها ظاهرة الحرارة في تغيّرها المتوالي بين ارتفاع حارق في النهار وانخفاض قارس في الليل وظاهرة الصحراء ذات الإيقاع المتوازن في كثبانها وامتدادها، وهاتان الظاهرتان تفسران لنا ظاهرتي الثبات على التقاليد والتكرار ضمن متوالية متآلفة لا ينفي أحدها الآخر، فالتصميم العربي «حركيّ، أي أنه تصميم يجب اكتشافه من خلال الزمن»[109].
كما يوصف بأنه «فن النسق اللامتناهي أو فنّ اللاتناهي»[110]، وسرّ ذلك أن العربي القديم أصرّ على ضرورة إيجاد طريقة جديدة في التعبير الفني، إذ كانت هناك حاجة

الى نمط جمالي يقدّم أعمالاً تبعث على التأمّل الجمالي والمتعة، وتكون عاملاً دائماً للتذكير بمبادئ ومعتقدات سائدة ليكون من أهدافها تقوية الوعي بالكائن الأعلى[111].
إن الايقاع في الفن هو الذي يمثل المبدأ النشيط في التوازن الحركي الفني، إنه يمثل نبض الكون، وهو مبدأ جوهري يسري في كل عصر، وفي كل إنسان، إنه قوة موضوعية.
لذا نرى أن حركات الجسم الإيقاعية أو الحركات المنتظمة الناجمة عن عمل موسيقى تظهر كوسيلة لتنظيم العمل الجسماني وتهدف لخلق البنية الجمالية في العمل الفني.

ان الطبيعة هنا تُصوَّر لا كما تراها العين بل كما تحسّها الروح، ونظراً لأن الفن العربي القديم هو فن عقلي تركيبي يجمّع الأجزاء، ومن ثم يعيد تركيبها لا على شاكلتها القديمة وإنما بشكل جديد، وقد اعتمد تكرار مجموعة من الرموز والإشارات الدالة كالحروف والكتابة أو بتجريد الأشكال من واقعيتها بقصد الوصول إلى الجوهر، وصولا إلى التجريد المطلق الذي تمثله الأنساق اللامتناهية في فنونه [112].

إن الفنان العربي في محافظته على تكرار الوحدات الزخرفية يسعى الى استجلاء الظاهر المحسوس من الباطن الذي يتضمنه الوجود المطلق. من جانب آخر فإن الفن العربي القديم بالعموم لا يعتمد المحاكاة للطبيعة في إنتاجه الفني نظراً لطبيعة كامنة في الإنسان العربي تهديه لتحديد وضعه في هذا الكون[113]؟ وبعد التقاط العين للمرئي تنقله الى الجهاز العصبي لتبدأ سلسلة من العمليات الذهنية يتم من خلالها التوصل الى المعنى المقصود. إن إدراك الأشكال الهندسية وتفسيرها يفتح مجالات عديدة للتأويل، لما فيها من معانٍ، وبالإضافة الى الغموض الكامن خلف رمزية الشكل المجرد، تتصف الأشكال في الفن العربي القديم بأن لها خاصية التجدد الدائم من خلال التكرار، ومجاورة الأشكال لبعضها، وتراكبها، وهذا ما يجعل العين في إحساسها متنقلة في أرجاء العمل، تنتقل من الشكل الكلي إلى الوحدات الأصغر الى أن تصل الى الشكل المفرد، وهو ما يشير إليه ثروت عكاشة في كتابه تحت اسم: التحوير [114].

وعملية الرؤية تتأثر بالمجال المحيط، فهي ذات منزع كليّاني، فاللون لا يُدرَك بمعزل عن الشكل والمكان والمساحة، كما أنه لا يُدرَك إذا كانت العلاقة بينهما منفّرة أو غير متناسبة بصرياً، إذ يعتمد كلٌّ على الآخر في عملية الإدراك [115]، وعملية إحداث الانطباع المناسب لدى المشاهد.

فالأشكال والألوان والمساحات لا معنى لها إذا جاءت منفردة مفصوله عما حولها، لأن بناء العمل الفني يرتكز بالإضافة إلى عناصره المختلفة من شكل ولون وخطوط ومضمون، إلى علاقات داخلية [116]، تكون بمثابة الخيط الناظم لهذه العناصر، التي تظهر لاحقاً مجتمعة في عمل فني، قد يكون لوحة أو جدارية أو تمثالاً أو أي إبداع بصريّ، أو سمعيّ أو حركيّ، أو غير ذلك، وهو تجسيد ماديّ للروح [117].

وينظم الدماغ البشري هذه العملية من خلال نظام زمني خارق السرعة لا يتجاوز أجزاء من الثانية، فهو يبدأ بإدراك اللون فالشكل باعتبار تلقي العين يكون أسرع في اللون عنه في الشكل[118]. والإدراك هو الخطوة التي تلي الإحساس، لأن الإدراك عملية ذهنية لاحقة للإحساس، وهذا هو أسّ قراءة الأعمال الفنية على قاعدة الإحساس أولاً، لأن الإدراك يتضمن نوعاً من الوعي والتمييز لا يحدث عن طريق الاحساس[119].

إن الصلة بين العين والدماغ البشري، تدفع الى الحديث عن العلاقة بين الفن والخلايا المتعلقة بالبصر في الدماغ، أي الجزء المتعلق بالبصر. فالفن عمل رؤيوي انفعالي ذهني تعتمد مدخلاته ومخرجاته على الرؤية الحسية والانفعال والإدراك، ولا تكون هذه الرؤية فعالة ما لم تدخل الى عالم الإدراك والفهم لدى المشاهد كذلك، والصورة الحسية تنتقل الى المخ عبر شبكية العين المتصلة بجزء من القشرة الدماغية مجهز لاستقبال الإحساسات البصرية [120].

وهذا الجزء من القشرة الدماغية مكتمل النمو منذ ولادة الإنسان، غير أن

الأجزاء المحيطة به والمسؤولة عن تفسير الصورة البصرية تتطور على مراحل مختلفة من الحياة الانسانية، حيث تعمل المعارف التي يتلقاها الإنسان في توسيع مساحة الفهم والإدراك لديه بينما يبقى العضو الرئيسي لعملية الفهم والإدراك، أي الدماغ، لا يتغيّر، وحسب اتساع مدارك الإنسان وخبراته تتطوّر مساحة الفهم لديه وتزداد قدرته على ذلك [121]، وهذا يؤكد مدى ارتباطها بالخبرة والمعرفة التي يكتسبها الانسان خلال حياته، لأن العلاقة بين الانسان وبين الأعمال الفنية ليست علاقة واحدة تتلخص في العلاقة الجمالية أو علاقة الاستمتاع والتأمل على مسافة معيّنة، بل هي في جوهرها «علاقة موقفية تعتمد على طبيعة التفاعل بينه وبين العمل الفني في موقف معيّن»[122]، والخبرة البصرية حالة متدفقة مستمرة من العلاقات المركّبة، وهي «حالة متدفقة دينامية حركية تفاعلية، وليست خبرة سكونية ثبوتية صامتة أو منعزلة»[123]، لأن ما يدركه الانسان ليس فقط ذاك التنظيم الخاص بالأشياء والألوان والأشكال والحركات والأحجام، لكن أيضاً المؤثرات الخاصة لهذه التوترات الخاصة الخفية والجلية، وهذه الاتجاهات الخاصة لهذه التوترات وهذه التفاعلات الخاصة بين هذه التوترات الخاصة لهذه الاتجاهات الخاصة بكل مكوّنات العمل الفني [124].

عندما يبدأ المخ بتفسير صورة ما فإنه يقوم باستحضار كم هائل من المعلومات ويستخرج منها ما يريده، ويقارن المعلومات الواردة إليه بالمعلومات المخزنة، التي هي أصلاً نتيجة مدخلات بصرية سابقة [125].

ان النظر هو بالفعل عملية إبداعية تتطلب مجهوداً لتصبح الرؤية جديرة بإحداث المعرفة. إن المخ البشري من خلال تفسيره يحاول البحث عن الثوابت والأشياء الجوهرية الخاصة بنيل المعرفة حول العالم، والفن الاسلامي يتمحور حول جوهر الأشياء وحقيقتها، ومن هنا يمكن القول أن وظيفة الفن هي امتداد لوظيفة العقل البشري الذي لا تكتمل وظيفته إلا بوصوله إلى الحقيقة. والعين هي مقصد الفن الأول [126]، سواء في مجال القراءة والتأمل أو في مجال التذوق والفهم. فهي لم تعد مجرد أداة للعقل أو آلة حسية أو تخيلية، وإنما تمثّل الانسان بكليته، عقله ومخيلته وحسّه. وهي تقرأ لغة مكونة من شكل وخط ولون ومساحة، فتشكل هذه العناصر أبجديات

متعددة كأبجدية اللغة التي فيها، ومن ضمن قوانينها تتألف الكلمات والجمل والرموز والإشارات وتتآلف، باتباعها نظاماً يتمّ التوافق عليه بين الناس فيما بينهم، وهو بالتالي يشكل سرّ اللغة وجوهرها. وبالتالي فإن أبجدية القراءة الفنية كأبجدية القراءة اللغوية وغيرهما من الأبجديات يتمّ فهمها بفهم النظام الذي ينتج الشكل واللون والخط والمضمون وغيرها من عناصر ومفردات، ويصيغ العلاقات والقوانين بينهما، ويتحقق بها الإدراك السامي المتمثل في الرؤيا النبوئية والفن العبقري [127].

الأشكال الهندسية وفلسفتها

الشكل الهندسي هو كل مساحة محدودة بخط أو بعدد من الخطوط، سواء كان مستقيماً أو منحنياً، وسواء كان الشكل منتظماً أو غير منتظم، وبحسب حركة الخط ونوعيته يتنوّع تصنيف الشكل الهندسي، فإذا كانت الخطوط مستقيمة ومتوازية ومتساوية كان الشكل منتظماً كما في المربّع والمعيّن فإذا اختلفت الخطوط اختلفت تسمية الشكل.

إذا كان الخط منحنياً، وانتظمت مسيرته المنحنية حول مركزه (النقطة) بمسافات متساوية كلياً أنشأ هنا دائرة، فإذا اختلفت حركة الخط اختلف الشكل، واتخذ تسميات أخرى، ولأن الزخارف تقوم على التكرار المنتظم فإن معظم تشكيلاتها الهندسية تكون منتظمة، وحتى لو كانت الوحدة الزخرفية الأساسية غير منتظمة فإن تكرارها يجعل من التكوين الزخرفي كله حالة منتظمة، ويمكن مشاهدة ذلك واكتشافه بمجرد تأمل أي تشكيل زخرفي. وبذا يكون الخط [128] من أهم العناصر التشكيلية المكوّنة للعمل الفني، نظراً للصفات والقدرات التي يمتلكها ويمكن توظيفها لتحقيق الأهداف المتوخّاة من موضعته حيث يجب، ومنها امكانيته التي تتيح له القدرة على التعبير عن الحركة والكتلة، إنه «الأداة الأساسية لتحديد الشكل البصري» [129]، وبالخط يتمّ الفصل بين مساحتين مختلفتين متجاورتين، كالكتلة والفراغ، حيث يكمّل أحدهما الآخر أو يصبح على الأقل واحداً من عناصر تكوّنه [130].

لقد استفاد الفنان العربي القديم من إمكانيات الخط في عملية الفصل هذه ووظفها في حالات تقاطعها المتعددة لإنتاج تصميماته المتنوعة، وملأ بعد ذلك هذه التقسيمات الناتجة بالمزيد من الزخارف الهندسية والنباتية والحيوانية والآدمية [131]. إنه ما من شكل يمكن أن يكون شكلاً بدون الخط المؤطر للمساحة التي يشغلها، وهو يعبر عن الحركة بمعناها الجمالي الذي ينتج حركة ذاتية تلقائية تجعل الخط يتراقص في رونق مستقل عن أي غرض وظيفي خصوصاً إذا تدرّج من الرقّة إلى السماكة، ما يشير إلى دقة ملاحظة الفنان المسلم وحريته في تسيير الخط وجرأته في توجيهه[132]. وبواسطة الخط استطاع الفنان أن يعبّر عن المشاعر الإنسانية المختلفة، سواء داخل مشاهد مرسومة أو في الزخارف مختلفة التكوين أو في المنمنمات [133].

نظراً لإمكانيات الخط العديدة قد يستعمل وحده أحياناً لتكوين العمل الفني وذلك لمجرد تحديد المساحات المرسومة، ويشكّل هو بذاته النقش، دون أن تكون له دلالة موضوعية مباشرة، وإنما تكمن الدلالة في الشكل الذي يتشكل مع مسار الخط.

نجد في منتجات الفن العربي القديم، كما في بقية الفنون الانسانية، نمطين أساسيّين من الخط، أولهما المنحني الذي يدور بانسيابية غير هندسية ولكن في حدود المساحة الزخرفية، أما الثاني فهو الخط الهندسي الذي يستخدم في تحديد مساحات ذات جوانب مستقيمة تكبر أو تصغر حسب حاجة العمل الفني، والخط الهندسي يشير إلى السكون والاستقرار والاستقامة والمباشرة، في حين يشير المنحني إلى الحركة والانسياب والمخاتلة.

كما يقوم الخط أيضاً بمهمة أخرى هي سلب صفة التجسيم عن الأشكال الآدمية والحيوانية بتحويلها إلى عنصر زخرفي يتصف بالخفة والرشاقة حسب بعض الكاتبين [134]، وتبدو قدرة وبراعة الفنان المسلم في التوفيق البديع بين الخط الهندسي والمنحني، أي بين اللين والصرامة. وتتحدد قيمة الخط وأهميته بالأداة والخامة التي يستخدمها الفنان، فهو في أشكال المعادن غيره في الزخارف الهندسية، غيره في الخشب، غيره في الجص والخزف. .إلخ[135]، وكل نوع من أنواع الخطوط له صفته وشخصيته التي

تساهم في إعطاء الطابع المميز للفن العربي القديم.

الخط إذن هو مكوّن الأشكال، سواء في استقامته أو انحنائه أو تلاقيه مع غيره من الخطوط القادمة من اتجاهات شتى، وتكاد قبة الصخرة تقدّم النماذج المكتملة في هذا المجال، فالنقوش فيها تتراءى للمشاهد انسيابية بين الأعمدة والأقواس، وتريه الأوراق والأغصان والثمار.

السياق العام للنقوش ذو طابع انسيابي، لكن التدقيق يُري أيضاً الأشكال الهندسية ذات الاستقامات الخطية والزوايا المتعددة الأنواع، كالمثمن والمرّبع والمعيّن وغيرها من أشكال ذات طابع هندسي، ويمكن لنا أن نضيف أن الخط الكوفي الذي يزيّن مساحات ممتدة حول المثمن من داخله وخارجه يقدم نماذج مختلفة من الخطوط المنحنية ونظيرتها المستقيمة في تساوق جميل. وسواء كان الخط مستقيماً أو منحنياً فإن التقاء بدايته مع نهايته يعني الإحاطة بمساحة يتمّ إطلاق تسمية عليها، وكلما كانت جوانب هذه المساحة متشابهة أو متساوية كان الشكل منتظماً، ولكي تتمّ عملية احتجاز المساحة لا بدّ من اكتمال بُعدين على الأقل، الطول والعرض، أوالارتفاع [136]. وما دون ذلك لا يكون شكلاً ولا يمكن احتجاز مساحة ببُعد واحد. ويمكن تقسيم الأشكال الهندسية المنتظمة إلى قسمين، أولاهما الأشكال الدائرية وهي تلك المساحة المحصورة داخل خط منحني بحيث يبعد محيطها عن المركز مسافات متساوية تماماً، وإذا اختلّت هذه المسافات اختلف الشكل وأخذ تعريفاً آخر، كالبيضاوي والدائري غير المنتظم، وثانيهما الأشكال الهندسية المحصورة داخل الخطوط المستقيمة، فإذا كانت الأضلاع ثلاثة كان الشكل مثلثاً، وإذا صارت أربعة كان الشكل مربّعاً. وهكذا [137]. وإذا لم تتساوَ الأضلاع اتخذ الشكل تسمية أخرى وكانت له وظائف مختلفة كذلك. وتنقسم الأشكال المنتظمة من حيث عدد رؤوسها إلى ذات الرؤوس الفردية الزوايا كالمثلث والمخمّس، وذات الرؤوس زوجية العدد كالمربع والمسدس والمثمّن وغيرها، وكل هذه الأشكال تستخدم في الزخارف والنقوش ضمن حسابات رياضية يعرفها المشتغلون بالهندسة والرياضيات، كما أنها قد تتضاعف في عدد زواياها فيكون العشري والاثنا عشريّ وغيرها من أشكال هندسية متوالدة عن الأصل[138]، حسب هندسة إقليدس [139] التقليدية.

الدائرة، النقطة والخط

النقطة شيء له وضعٌ فقط، وليس له طول ولا عرضٌ ولا عمقٌ، بينما الخط طول بدون عرض أو عمق [140]، والخط مجموع نقاط متتابعة، فإذا سارت خارج النقطة على مسافات متساوية كانت دائرة. ومحيط الدائرة لا بداية له ولا نهاية، وبالتالي فهو رمز اللانهائية[141]، وهي رمز للسماء حسب الثقافة الصينية، ورمز للزمان، ومنه تتفرع هالة القداسة في الفن الإيقوني المسيحي، وهي لدى الهنود رمز المعرفة، ويستخدم الرمز في شكل خواتم وأساور وأقراط وعقود زينة في أعناق النساء للدلالة على القبول والرضى في طلاسم الأمم البدائية[142].

من جهة ثانية يعيد سيرنج مفهوم الدائرة الى فترات سحيقة في الوجود الإنساني، ويربطه بالبطن الأمومي، وكذلك في عصور لاحقة كانت هناك الاجتماعات العائلية حول مائدة الطعام الدائرية، وكذلك لقاءات المسرح الإغريقي وتصميم المسرح الروماني وحلقات السحر [143]. ويلتحق بالدائرة رمزا القمر والهلال لدى الفراعنة، حيث أن الهلال رمز الإله (سين)[144]، وهو كذلك رمز الماندالا الهندية [145]، ويلتحق بالدائرة الدولاب والقرص بصفتهما رمزين كونيين شمسيين[146].

إن حضور الدائرة في الزخارف الفنية المختلفة في ثقافات الشعوب التي تعاقبت على الأرض يشير إلى أن نزوع الانسان لتشكيل رموز ترتبط بمشاهداته لما حوله في الكون، وبما يجول بخاطره عن علاقاته هو بهذا الكون وتلك المشاهدات التي تتحوّل إلى معتقدات مع مرور الأيام.

إن وجود هذه الدائرة أو تلك في نقوش قبة الصخرة يؤكد على أن تلك الرموز تشكل حلقة من حلقات الكتاب الإنساني في هذا الكون، وفي المشاهدات التي ترتسم في ذهن الانسان ويتمّ تحويلها إلى رموز يقوم الانسان بوضعها في أماكن يضفي عليها جلالاً وهيبة وتقديساً، وهذا يؤكد أسبقية الزخارف الموجودة في القبة على تاريخ الحضور الاسلامي في القدس.

المربع

منذ أن وضع أفلاطون Peluto[147] مفاهيمه الفلسفية للعناصر الطبيعية في أشكال هندسية، وحتى الآن لم يتغيّر مفهومها. فالمربّع عنده هو أحد وجوه المكعّب (Cube) الذي يرمز للأرض، رغم أن الأرض ليست مربعة بل دائرية، ولكن انتظام شكل المربّع وتطابق وجوهه الستة يجعله الأقرب للمشابهة. وهو في بعض المقاييس يرمز لعناصر الأرض الأربعة (الماء والهواء والتراب والنار)، ويرمز بخاصة إلى التراب عند بعض الشعوب القديمة، وبخاصة في الصين والهند وبلاد فارس وحوض المتوسط، وقد توافق لديهم مفهوم المربع مع مفهوم النقاط الأربعة المنتشرة كثيراً. في الهند يعتبر المربع هو الشكل الرمزي للاستقرار، فهم يرون أن المدن والقرى مربعة، وفي كمبوديا مخطط مربعات منسقة مستقيمة الزوايا لمدينة أوك-يو، وفي العصر التالي لذلك تبنّت مدن كمبوديا في تخطيط المعابد الأنجيكورية المربع، فالمدينة تنقسم لأربعة أقسام متساوية بخطين متقاطعين، يقام في نقطة تقاطعهما المعبد الرئيسي[148]، وهو أكبر المعابد في العالم إذ تبلغ مساحته 162 هكتاراً، الذي هو رمز قطب الدنيا، وفي الفكر الصيني القديم فإن الخاصية الأولى للفضاء هو أن يكون مربعاً، في مقابلة الزمان الذي هو دائري. ويمكننا العثور على المربع في العديد من رموز إشارات وعلامات الحضارة اليابانية، سواء بشكل منفصل أوبالتلاقي مع مربعات أخرى وأشكال مختلفة[149].

المربع يحمل معاني ودلالات الاستقرار والثبات والتساوي والمركزية المنتظمة، ومن خلال وحدة المربع يمكن إنتاج مئات من الوحدات النقشية والزخرفية المتراكبة والمتداخلة أو المتجاورة، بل يمكن وضع المربعات في الأماكن التي تحتاج إلى إعادة تنظيم لأنه بالمربع يمكن تحديد الجهات التي ستسير الوحدات الزخرفية الأخرى في مداها.

فهو يفيد التساوي ويشكل القاعدة الأولى لتحديد الجهات الأربع (يمين، يسار، فوق، تحت) وهي الجهات الرئيسية في الوجود، (شرق، غرب، شمال، جنوب)، كما أن توصيل قطر المربع يضعنا أمام مثلثين متساويي الأضلاع يقفان على قاعدة واحدة،

وبتوصيل القطر الثاني سنكون مع أربعة مثلثات تلتقي رؤوسها في نقطة مركزية واحدة هي مركز الوسط في المربع.

والتقاء المثلثات في مركز واحد هو مفهوم التوحّد الكوني، الذي يمنح كل جزء فيه قيمة الثبات والقوّة، فكل مثلث يشكل ربع الوجود، ويلتقي بكل واحد من الثلاثة الباقية في ضلع من أضلاعه أو في قمّته التي تلتقي فيها المثلثات الأربعة. في قبة الصخرة تتناثر المربعات في مختلف مناطق النقش، سواء بشكلها الاعتيادي أو بعد إزاحتها بدرجة 45ْ لتصبح معيّناً متساوي الأضلاع والزوايا، وإذا اعتبرنا المربع هو قاعدة الدائرة فإن كل زخرفة دائرية في القبة تقوم على قاعدة مربعة، سواء كانت ظاهرة أم خفية، ويبدو هذا جلياً في الدوائر التي تحتضن مربعات أو تلك المربعات التي تحتضن الدوائر. والمربع هو المساحة التي تصلح لتكون قاعدة البناء الطقوسي الديني، ويُشتقّ منها المستطيل، فالجدران الأربعة المحيطة تجمع الناس في صيغة التوجّه نحو جهة واحدة يتقدّمهم الإمام سواء كان في صفّ منفرد أو في حنية في الجدار، فالمربع يكون أفضل الأشكال الهندسية وأكثرها انسجاماً مع تشكيل نظام العبادة الجماعية في الأديان، ولذا جاءت المساجد في بنائها مربّعة ثم يتمّ توسيعها لتصبح مستطيلة عندما يزيد عدد المصلّين، وهو ما نراه في هندسة معمار المساجد المختلفة.

المسدس

هو الشكل الذي يتكوّن من ستة رؤوس نجمية، ويتشكل المسدس من مثلثين متساويي الأضلاع متعاكسين. عبر التاريخ استخدم الإنسان الشكل السداسي رمزاً للعديد من معتقداته، فهناك أدلة على أن هذا الرمز تم استعماله من قبل الهندوس من ضمن الأشكال الهندسية التي استعملوها للتعبير عن الكون و الميتافيزيقيا، وكانوا يطلقون على هذه الرموز تسمية ماندالا Mandala[150].

في الديانات المصرية القديمة كانت النجمة السداسية رمزاً هيروغليفياً لأرض الأرواح، وحسب المعتقد المصري القديم فإن النجمة السداسية كانت رمزا للإله أمسو

الذي، وحسب المعتقد، كان أول إنسان تحول إلى إله، وأصبح اسمه حورس، ويعتقد البعض أن بني إسرائيل استعملوا هذا الرمز مع العجل الذهبي عندما طالت غيبة موسى عنهم في جبل سيناء أثناء تسلمه الوصايا العشر، فقامت مجموعة من بني إسرائيل بالعودة للرموز الوثنية التي كانت شائعة في مصر آنذاك، وقد يكون منشأ هذه النظرية بخصوص علاقة النجمة السداسية بفكرة أرض الأرواح وحورس ناجم عن تشابه ما بين اسم حورس بالهيروغليفية و النجمة السداسية ارتباطاً بالقمر «سين» المعروف في عبادات الرافدين [151] . في الممارسة القديمة التي تعتبر أصل علم الكيمياء الحديثة والتي كانت تسمى «خيمياء» كانت النجمة السداسية رمزاً لتجانس متضادين و بالتحديد النار والماء باعتبار المثلث الصاعد للأعلى هو النار التي عادة ما تصعد مقاومة قانون الجاذبية، بينما يمثّل المثلث المتجه للأسفل الماء الذي تأخذه الجاذبية للأسفل. وفي الديانة الزرادشتية كانت النجمة السداسية من الرموز الفلكية المهمة في علم الفلك والتنجيم ، وفي بعض الديانات الوثنية القديمة كانت النجمة السداسية رمزاً للخصوبة والإتحاد الجنسي حيث كان المثلث المتجه نحو الأسفل يمثل الأنثى والمثلث الآخر المتجه للأعلى يمثل الذكر[152] .

إن الشكل السداسي موجود كذلك بأشكال متعددة في الرموز اليابانية وشعارات العائلات والتشكيلات الامبراطورية اليابانية القديمة. هندسياً، يعتبر الشكل السداسي أحد أهم أشكال التشكيلات الزخرفية نظراً لسهولة الحصول عليه والتلاعب بتكويناته المتعددة، ويمكننا رؤية ذلك في تخطيطات الهندسة المختلفة [153] .

في مدينة القدس العديد من الاستخدام للنجمة السداسية، سواء على الأسوار أو الأبواب أو البوائك، وفي داخل قبة الصخرة وخارجها تكاد النجمة السداسية تنتشر أكثر من غيرها، فقد استخدمها العباسيون والفاطميون والأيوبيون والصليبيون، بما يجعلها رمزاً مشتركاً بين العديد من الحضارات القديمة والحديثة نظراً لجمال تشكيلها وسهولة اشتقاق أشكال زخرفية عديدة منها.

المثمّن

يتشكل المثمن من مربعين بإدارة أحدهما 45° درجة عن الآخر، وبالتالي يصبح أقرب للدائرة، ولكنه يحتفظ برمزية السكون في إطار رمزية الحركة، كما الحال في قبة الصخرة في القدس، التي تتشكّل من مثمن خارجي، ومثمن داخلي كذلك.

وقد قدّمنا أن المربع كان يرمز إلى عناصر الكون الأربعة (الماء والنار والتراب والهواء) كما أنه يرمز إلى الجهات الأربعة، لذا فالتقاؤهما يعني الإحاطة بالكون من جميع أركانه وعناصر وجهاته، وقد مُثّل الهواء بالمجسّم ذي الوجوه الثانية حسب فيثاغورس [154]. فالمثمن الواقع بين المربع، بسكينته واستقراره، والدائرة، بحركتها وفاعليتها، يعني أنه يميل للأولى في النفوس الهادئة الوقورة، ويميل للأخرى في النفوس المتوثبة. وقد كان المثمّن الشكل الهندسي الرئيسي لدى الكنعانيين القدماء بناء على المفاهيم السابقة، ونراه موجوداً في معظم الأماكن التي زُيّنت بالزخارف. ففي قبة الصخرة الكثير من المناطق والزوايا التي زخرفت بالمثمّن الذي احتوى زخارف أخرى أصغر، خصوصاً حول الأقواس المحيطة بالمساحات الزخرفية في المثمن من الداخل والخارج، كما كان المثمّن رمزاً للقمر في نقوش الثوب الفلسطيني الموروثة منذ الفترة الكنعانية.

إن اعتماد الأشكال الهندسية كرموز حضارية أو دينية يشير إلى أمّة وصلت من الرقي الفكري والتقدم العلمي والتفكير الفلسفي ما يجعلها تضع رموزاً لمعتقداتها، وتضمّنها في رسوماتها وزخارفها، وهذا لم يحدث في بدايات ظهور الإسلام على مسرح الحياة الإنسانية، وإنما احتاج لعقود من الزمن كي يتفاعل مع ما ورثه من حضارات سابقة. لقد وجد الفنان في المثمّن الشكل المناسب لصدى العلاقة الكونية بين المركز والمحيط، فاقترب من الحركة بمقدار اقترابه من السكون، وانسجم مع الانسيابية الخطية بمقدار انسجامه مع الاستقامة، وهي أعلى ما يمكن للروح أن تصل إليه في مسيرها للارتقاء الروحي.

اللون وتشكيلاته

اللون صورة روحانية [155] ، لذا لا يمكن رؤية اللون في الظلام، فهو مرتبط أشدّ الارتباط بالضوء. ومصدر جمال الأشياء إنما ينبع من علاقتها بالضوء، قلّة وكثرة. واستعمال اللون في الأعمال الفنية يختلف من عمل فني لآخر، ومن فنّان لآخر. فهناك استخدام اللون لذاته، أي بما يوحيه للمشاهد من انطباعات وتفاعلات داخلية كما في اللوحات التجريدية اللونية الحديثة، وهناك الاستخدام الرمزي للّون، حيث لكل لون دلالاته ورموزه التي يعبّر عنها. وما زالت الدول والأحزاب والقوى السياسية والاجتماعية تختار لونها الذي تريد التميّز به. في التوجهات الدينية الإسلامية، ونتيجة لاختلاف العلماء والساسة في تحديد لون الراية التي يروى أنها رُفعت في الغزوات الأولى، استخدمت ألوان متعددة منها الأخضر والأسود والأبيض وهكذا [156]. في الفنّ العربي، وهو ملوّن كذلك، استخدم اللون لأداء وظيفة جمالية ذات إيحاء رمزي. فاستخدام الأزرق والذهبي بكثرة ذو دلالة لا تخفى، واستخدام الألوان الشفافة التي تسمح للضوء بالمرور عبرها ذو دلالة أيضاً. هناك مدلول لكل لون، وهو يثير انطباعاً خاصاً مختلفاً عن الانطباع الذي يحدثه لون آخر، أو إذا اندمج به. وقد استخدم الفنانون العرب ممن أسلموا اللون الذهبي كثيراً كونه يسلب الأشياء كثافتها ، وهو ذو بريق سحري [157]، من شأنه أن يخرج الانسان من الواقع الأرضي ويرفعه إلى السماء أو الفردوس الأعلى، هذا مع أن الذهبي ليس لوناً على وجه الحقيقة فهو لا يشاهد في الطبيعة على غير الذهب نفسه ومشتقاته.

وبموازاة موضوع اللون نجد موضوع الضوء والظل. فالضوء كشّاف الألوان والظلّ حاجبها الشفاف. والاستفادة من قدرات الضوء والظل تعني المساهمة في تكوين رؤية كونية نفّاذة يمكن من خلالها إبداع مواضيع وتكوينات فنية مبهرة، ويمكننا مشاهدة هذه التأثيرات في الفن الحديث أكثر مما كان عليه الأمر سابقاً، بل إن الفن الحديث، وخاصة التركيبي منه، يعتمد في خطابه للمشاهد على تقاطعات الظل والضوء بشكل أساسي. في نفس السياق ندرك المعنى الكامن وراء فكرة التنويع في ملامس سطوح الأعمال الفنية. بين الخشونة والنعومة يختلف التأثير، ويمكننا ملاحظة الفرق في النظر

إلى المباني التي تعتمد الحجارة ذات السطوح الخشنة وتلك ذات السطوح الناعمة، ويمكننا رصد الانطباع الذي يحدثه كل ملمس في داخلنا.

وقد وظّف الفنان هذه الفروقات في كثير من الأعمال الفنية التي أبدعها، ويمكننا معرفة ذلك حين نتأمل الحفر المصقول على الرخام، وذلك المحفور في الحجر والثالث المنقوش في الخشب. فالكتابات الفاطمية التي تتمتع بالخط الفاطمي الكوفيّ ذي القواعد العريضة والامتدادات السميكة تبدو آية في الجمال حين تكون على الرخام الناعم، خصوصاً حين يوظّف الظلّ الخفيف عليها. من هنا نصل إلى علاقة أخرى باللون وهي حول نوعية المادة التي يوضع عليها أو يُحفر فيها أو يُشكّل منها العمل الفني.

ويمكن لمن رأى المنحوتات في الجرانيت أن يدرك الفرق بينها وبين تلك المنحوتة في الحجر العادي أو الرخام أو الخشب، حيث تعطي الأولى إحساس القوة والصلابة والمتانة بينما تجد انطباعات أخرى لدى القطع الفنية الأخرى وهو ما سنفصله لاحقاً. وفي ذات السياق نجد أنفسنا أمام مسألة ذات أهمية كبرى في الفن.

إن علاقات الظل والضوء وملامس المادة ونوعيتها ومسألة الإيقاع هي ذات صلة باللون، نظراً لأن اللون يتغيّر وتأثيره يختلف باختلاف أي علاقة من تلك العلاقات. فالإيقاع ظاهرة مألوفة في التكوين الطبيعي للإنسان، كما نلاحظ في ضربات القلب ودفقات الدم في الشرايين وانتظام التنفسي وما إلى ذلك، وكذلك في تنويعات الموسيقى المتعددة والتي يعتبر الإيقاع ناظمها الأساس، والإيقاع الذي يشاهده الإنسان في عمل فني يتواكب مع إيقاع ما في تكوينه الجسدي بشكل أو بآخر. فاللوحات المعاصرة المضطربة الخالية من الإيقاع تثير شعوراً بالفوضى يصل حدّ النفور في بعض الأحيان وانعدام الحسّ الجمالي فيه، في حين يجد المشاهد نفسه في وضع الراحة البصرية والنفسية حين يرى الإيقاع المقبول في أي عمل فني ذي تكوينات تعتمد الانسجام اللوني والانتظام الشكلاني، ويبدو هذا واضحاً في النقوش الزخرفية في قبة الصخرة

حيث ينسجم اللون الأخضر العميق في إيقاعه الانسيابي مع الذهبي المشع ويُحدثان معاً إحساساً بالمهابة والرقيّ والخشية، إضافة إلى إحداث انخطاف مهيب للنظر باتجاه الأعلى الأجمل.

والإيقاع هو الإطار الذي يضمّ بقية علاقات العمل الفني الداخلية، لذا تراه في اللون والشكل والخط والمساحة والملمس والحرف وكل مكوّنات العمل الفني قاطبة[158]. والفن العربي القديم فنّ زخرفي من حيث المبدأ، لذا فالإيقاع يغدو العنصر الأهم والأساس في تكوينه جملة وتفصيلاً. إذ بدون التكرار الإيقاعي لا يكون هناك زخرف، كما بدون الرتابة الموسيقية المتتابعة لا تكون هناك موسيقى، ولولا الإيقاع لما اهتزّ كائن ولا استقام خط ولا انكشف لون.

يسود اللونان الأخضر والأزرق في معظم النقوش على جدران قبة الصخرة الخارجية والداخلية، كما يتوهج اللون الذهبي وسيطاً مهمّاً في إدخال الناظر إلى عوالم القيمة الفنية والروحية. الأزرق هو اللون الأساسي في النقوش الخارجية للقبة، إذ تزيّن النصف العلوي من هذه الجدران وعنق القبة نقوش من القيشاني يغلب عليها الأزرق، ولم يؤثر وجود الألوان الأخرى على هيمنة اللون الأزرق، الذي هو لون السماء والصفاء والعمق، فالناظر للسماء لا يرتدّ إليه بصره مهما طال تأمّله، نظراً لعمق اللون الأزرق فيها، والناظر للبحر في صفائه لا يملّ من النظر إليه نظراً لانعكاس الأزرق السماوي عليه، وهو اللون الأكثر إشراقاً تحت الشمس، أما داخل القبة وخصوصاً في نقوش المثمن الداخلي والشكل الدائري المحيط بالصخرة فإن اللون الأخضر ورفيقه الذهبي هما السائدان هناك.

إن العلاقة بين الأخضر الزيتوني أو الزيتي، والذهبي هي علاقة تكامل بصري فاتنة، لأن الأخضر يحمل في مكوناته الأساسية قسطاً من الأصفر الذي هو من مكونات الذهبي الأساسية، كما أن كليهما يحتوي كمية من اللون الأسود تضفي عليهما معاً إيحاءات الغموض والرهبة والاحساس بالغياب الأولي للأشكال الملوّنة بهما، وهما

يتبادلان التأثير، ففي الوقت الذي يبدأ الذهبي لمعانه وتأثيره على المشاهد ويتقدم واضحاً لامعاً يتدخل الأخضر الغامق ليحجب بعض الرؤية مضيفاً غموضاً شفافاً يأخذ الناظر إلى عالم مختلف، ويخفف من تأثير الذهبي اللامع. أما داخل القبة فتختلف الصورة تماماً إذ يتفرد اللونان الأحمر والأصفر الذهبي بنقوش القبة من الداخل حتى لكأنها ليست من ذات المجموعة التي نقشت في القبة، وهي فعلاً كذلك إذ هي وحدها ما يمكن إطلاق تسمية النقش العربي الحديث عليها، لأنها إنما نقشت وزخرفت في الفترة الأيوبية بعد طرد الصليبيين، وهو ما تشير إليه الكتابات هناك. لذا فإن بقية الألوان في داخل القبة رغم تنوّعها وانتشارها لا تستطيع لفت انتباه الناظر إليها إلا لوهلة قصيرة حيث يمارس بعدها التوافق اللوني بين الأخضر الغامق والذهبي لعبة الجذب البصرية مع المشاهد ويأخذه إلى معانيه ودلالاته.

هوامش الفصل الثاني

[1] رسام ونحات إيطالي ينتمي لأسرة يهودية. درس الفن في فلورنسا والبندقية واستقرّ في باريس حيث انضمّ لروّاد الحداثة. كانت حياته الشخصية عاصفة مضطربة مع مرض دائم ووضع مالي مضطرب أدى به للانتحار. انظر: المسيري. الموسوعة. مرجع سابق. ج3. ص 230.

[2] إرنست فيشر. 1973. الاشتراكية والفن. بيروت: دار القلم. ص13.

[3] جورج هيغل. فكرة الفن. ترجمة جورج طرابيشي. 1978. بيروت: دار الطليعة. ج2. ص 291.

[4] السابق. ص 293.

[5] نبيل، راغب. دت. النقد الفني. مكتبة مصر. القاهرة. ص 70.

[6] هيغل. سابق. ج2. ص 294.

[7] زكريا ابراهيم. دت. مشكلة الفن. القاهرة: مكتبة مصر. ص 161-162.

[8] السابق. ص 162.

[9] السابق. ص 118-119.

[10] السابق. ص 38.

[11] راغب. سابق. ص 66.

[12] جورج هيغل. 1981. فكرة الجمال. ج1. ترجمة جورج طرابيشي. بيروت: دارالطليعة. ص 96.

[13] أبو حيان التوحيدي. 1929. المقابسات، القاهرة: المكتبة التجارية. ص163-164. عن: ابراهيم. مشكلة الفن. ص 10.

[14] هيجل. سابق. ص 50.

[15] ابراهيم. سابق. ص 80.

[16] جولد ربورت، ويفيس ماركوتر. 1997. الفن والفنانون. ت مصطفى الجويني. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص 23.

[17] ابراهيم. سابق. ص 161.

[18] هيغل. سابق 129.

[19] ابراهيم. سابق. ص 45-49.

[20] ياسمين، عبد الناصر. 2006. الرمزية الدينية. زهراء الشرق. القاهرة. ص 3.

[21] السابق. نفس الصفحة.

[22] مطر، أميرة حلمي. 1976. (مقدمة فى علم الجمال. ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.

[23] علي زيعور. 2008. التحليل النفسي للخرافة والأسطورة والرمز. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. ص 190.

[24] السابق. ص 191.

[25] الموسوعة الفلسفية العربية. 1998. تحرير معن زيادة. بيروت: معهد الإنماء العربي. مجلد 2. ص 757.

[26] السابق. ص 625.

[27] نفسه. ص 628.

[28] فيليب سيرنج. 1992. الرموز في الفن والأديان والحياة. ترجمة عبد الهادي عباس. دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر. ص 5/ مقدمة الطبعة العربية.

[29] أ، وادل. 1999. الأصول السومرية للحضارة الفرعونية. ترجمة زهير رمضان. عمان: المكتبة الأهلية للنشر والتوزيع. ص 46.

[30] ابراهيم . سابق . ص 237 .

[31] مدرسة التحليل النفسي : هي مجموعة الدراسات والتحليلات النفسية التى قام بها مجموعة من علماء النفس وأطبائه، وفي مقدمتهم سيجموند فرويد، وتعتمد مقولات هذه المدرسة على البحث في دواخل النفوس ومسالك اللاشعور، وهي ترى ان الانسان يعيش صراعا دائما مع محيطه من جهة ورغباته ونوازعه من جهة اخرى، وأنه يهتدي لا بعقله وحده بل بغرائزه تلك . انظر : جوستين غاردنر . عالم صوفي . 1996 . ترجمة حياة الحويك عطية . أوسلو : دار المنى . ص 453- 354 .

[32] كارل غوستاف يونغ : (1875 - 1890) عالم وطبيب نفسي سويسري من مؤسسي مدرسة التحليل النفسي إلا أنه اختلف مع فرويد في اكتشافة لما يسمى (اللاشعور الجمعي) وهو ما يخص شعب بأكمله في اختزان تراثه وتقاليده عبر العصور حتى يتحوّل هذا المخزون إلى لا شعور يمتد في نفوس أبناء الشعب كله . . انظر المنجد . مصدر سابق . ص 628

[33] جان لابلانش، وب . بونتاليس . 1987 . معجم التحليل النفسي، ترجمة مصطفى حجازي . ط 2 . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ، ص 271 .

[34] نعيم اليافي . 1983 . تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق، سوريا . ص 285 .

[35] عبد الفتاح محمد أحمد . 1987 . المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي . ط 1، . دار المناهل للطباعة والنشر . بيروت . لبنان . ص 84 .

[36] إن مصطلح «سيمياء» يعني في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداماً نظام السمة أو الشبكة من العلاقات النظمية المتسلسلة، وفق قواعد متفق عليها في بيئة معينة . وهو علم حديث نسبياً يحاول فهم العلاقات بين الوعي والرموز المبتكرة قديماً أو حديثاً ويشير إلى النقاط الخفية والعميقة في هذه الجوانب من الوجدان الانساني . للمزيد حول السيميائية انظر : فونتاني، جاك . 2003 . سيمياء المرئي . ترجمة علي أسعد . سوريا/ اللاذقية : دار الحوار . ص 43 .

[37] عبد الرحمن المزيّن . 1985 . التطريز الفلسطيني . رام الله : جمعية إنعاش الأسرة . ص 22-34 .

[38] زيعور . سابق . ص 191 .

[39] شاكر لعيبي . 2007 . العمارة الذكورية : فن البناء والمعايير الاجتماعية والأخلاقية في العالم العربي . بيروت : دار رياض الريّس . ص 12 .

[40] باسيليو بابون مالدونادو . 2002 . الفن الإسلامي في الأندلس . ج2 . الزخارف النباتية . ترجمة علي ابراهيم منوفي . القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة . ص 15 .

[41] كلود عبيد . 2008 . التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي (دراسة حضارية جمالية مقارنة) . بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . ص 82 .

[42] السابق . ص 83 .

[43] نفسه . ص 84 .

[44] نفسه . ص 84 .

[45] وزارة الثقافة التونسية . 1978 . الفسيفساء . نشرة من مكتب المهندس المقيم في الحرم الشريف . تونس : قرطاج : وزار الثقافة والإشاد القومي . ص 8 -12 .

[46] حبيب زيّات . الفسيفساء وصنّاعها قديماً من الروم الملكيين . مجلة المشرق السنة 1936 . عدد 36 . ص 339 .

[47] المسعودي . 1989 . مروج الذهب ومعادن الجوهر . بيروت : الشركة العالمية للكتاب . . ج2 . ص 38 .

[48] المقدسي . 2003 . أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم . بيروت : المؤسسة العربية . ص158 . الهامش

.3

[49] العمري. 1988. التعريف بالمصطلح الشريف. تحقيق محمد شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية. ص85.

[50] البلاذري. ج1. ص 430. نقلا عن زيّات. مرحع سابق ص 344.

[51] زيّات. مرجع سابق. ص 344.

[52] السابق ص 345.

[53] ابرهة الحبشي: هو أبرهة الأشرم، ملك اليمن الحبشي، وهو الذي حاول هدم الكعبة في العام 750 م مستخدما الفيلة الإفريقية، ولكنه رُدّ عنها مهزوماً، ويقول الجزّي الغرناطي بأن سورة الفيل في القرآن إنما نزلت في هذه الحادثة، وأن الله ردّ كيدهم في نحورهم، وفي هذه السنة ولد النبي محمد عليه السلام. انظر: المنجد. مصدر سابق. ص 2، وكذلك: محمد بن أحمد الأندلسي. 2003. كتاب التسهيل لعلوم التنزيل. ج4. بيروت. المكتبة العصرية والدار النموذجية للطباعة والنشر. ص 420.

[54] القليس: وهي الكنيسة التي بناها أبرهة الأشرم في صنعاء باليمن، لكي تصبح كعبة بدل كعبة مكة، ولكن أحد الأعراب أحدث فيها فغضب أبرهة وقرر هدم الكعبة. وكانت الكنيسة حافلة بالزخارف والنقوش وجعل ينقل اليها من قصر بلقيس رخاماً وأحجاراً وركّب فيها صلباناً عظيمة من ذهب وفضة. انظر: ابن كثير. 2003. البداية والنهاية. تحقيق حامد أحمد الطاهر. القاهرة: دار الفجر للتراث. ج2. ص 200– 201.

[55] المسعودي. مصدر سابق. ج6. 168.

[56] ديفيد تالبوت رايس. 1997. الفن الإسلامي. ترجمة منير صلاحي الأصبحي. دمشق. منشورات جامعة دمشق. ص 11.

[57] مالدونادو. سابق. ج2. ص 16.

[58] السابق. ج1. 16.

[59] نفسه. ص 20 – 21.

[60] نفسه ص 24.

[61] زيات. سابق. ص 352.

[62] لعيبي، شاكر. 2001. الفن الإسلامي والمسيحية ة العربية: دور المسيحيين العرب في تكوين الفن الإسلامي. بيروت: دار رياض الريّس. ص 38.

[63] السابق 17.

[64] نفسه ص 40.

[65] رينسيمان، ستيفن. 1997. الحضارة البيزنطية. ترجمة عبد العزيز جاويد. ط2. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص 314.

[66] المركزية الأوروبية: هي نزعة فكرية سياسية استعمارية ظهرت في نهايات عصر الاستعمار، وتعني تقدّم الغرب الأوروبي في كل مناحي الحياة واعتبار الشعوب والحضارات الأخرى في الشرق الأقصى والأدنى والأوسط مجرد متلقين لمنجزات الحضارة الأوروبية التي بدأت مع الإغريق في اليونان واكتملت مع الرومان في كل من روما وبيزنطة. وقد تولى الدعوة لهذه النزعة مجموعات من الكتّاب والمفكرين والفلاسفة الأوروبيين. وقد تشكل المفهوم في أوروبا من جملة العناصر الاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية التي ازدحمت لتشكّل «هوية» أوروبا، واعتبرت ركائز مستقرة في الروح الاوروبية مستحوذة في الوقت نفسه على كل الاشعاعات الحضارية دون الاعتراف بفضل الآخرين. انظر: ابراهيم، عبد الله. 1997. المركزية الغربية: إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات. بيروت: المركز الثقافي العربي. ص13.

[67] رينسيمان. سابق. ص 324.

[68] Irwin، R. 1997. Islamic Art. London: Laurance King Publishing. p. 196

[69] نفسه ص 353. وفي هذا يرى فادي داود أن تلك اللغات إنما هي انبثاق عن اللغة الأولى للمنطقة،

أي السورية القديمة وهي ذاتها اللغة الأكادية والآشورية السورية القديمة. انظر: فادي داود. 2004. أسس الهندسة المعمارية السورية القديمة: المنشأ-الفلسفة- النسب الكونية. نشر خاص بالمؤلف. ص14.

70 لعيبي. الفن الاسلامي. سابق. ص 20.

71 السابق. ص 27. والإيقونات رسومات صغيرة بمواصفات محددة يقوم بها فنانون مسيحيون على قطع خشبية وبألوان محددة وتمثّل وجوهاً لقديسين مختلفين، ولا تعتبر من الإيقونات أي رسومات لا تتمثل تلك الشروط. انظر. هبي. انطوان. 1979. الصور المقدسة أو الأيقونات. بيروت: المكتبة البولسية. ص19

72 رستم، أسد. 1991. حرب في الكنائس. ط3. بيروت: المكتبة البولسية. ص 29.

73 هبي، سابق. ص29.

73 مروان العلان. 2005. كي لا يبهت اللونُ أكثر. كتاب تشكيل 3. رام الله: مكتب تشكيل. ص82. وكذلك: ابراهيم سابق. ص 118-119.

74 البنية الفوقية: هو كل ما يسود في المجتمع من مقومات الوجود باستثناء المستوى الاقتصادي، وبالتالي يدخل فيه الثقافة والقانون والحقوق والعلوم والآداب والنتاج الفكري للناس وكذلك البنى الاجتماعية وغيرها. انظر: بن سوسان. معجم. مصدر سابق. 288.

75 Quraishi، I.H. Muslem Art، Al-Abhath magazine.(1967. March. Issue 1. year 20. pp. 17-28

76 السابق ص17-18.

77 عصمت أحمد عوض. 1999. التعويذة والتمائم والأحجبة. القاهرة: مكتبة مدبولي. ص 80.

78 سيرنج، فيليب. سليق. ص 314 - 315.

79 السابق. ص 315.

80 يونس خنفر. 2000. تاريخ وتطوّر فنون الزخرفة والأثاث. بيروت: دار الراتب الجامعية/ سوفينير. ص16. وكذلك، سيرنج. مصدر سابق. ص 305.

81 سيرنج. سابق. ص 317.

82 السابق. ص 388-389.

83 هادي، بلقيس محمد. 2010. دراسات في الفن الإسلامي. عمان: دار دجلة. ص 140.

84 نفسه. ص 142.

85 Poep. A. Surving of Persisn Art. 1936. London and New York: Oxford. Vol. 1.58 P.619. ونجد ذات الفكرة لدى: Diez. E. Artistic Analysis of Islmic Art. Vol. 5. Part 1. Ann Arbor. 1938. pp 36-54. fig. 26 and 59

86 سيرنج. مصدر سابق. ص 283-283

87 القرآن الكريم. ابراهيم. 14: 24-25.

88 سيرنج. مصدر سابق. ص 318.

89 زيّات. مصدر سابق. 355.

90 Critchlaw. K(2004. Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach London: Thamas and Hudson. p 7

91 السابق. ص 8

92 القرآن. القمر. 54: 59.

93 التوزيع الكمّي هو عملية توزيع المادة حسب كميّتها التي تشغل حيّزاً، سواء في المكان أو الزمان أو النفس، ويكون توزيعها عادة قائماً على توازن العناصر، أما التوزيع الكيفي (النوعي) فهو توزيع المادة حسب عناصرها الداخلية من مكوّنات كالفكرة واللون والقيمة والتكوين والعلاقات الداخلية بين عناصر العمل الفني انظر للمزيد: عزيز السيّد جاسم. 1982. ديالكتيك العلاقة المعقّدة بين المثالية والمادية في الرؤيا والمقدّس والمعجز

والعقلاني. بيروت: دار النهار للنشر. ص 257 – 260.

[94] ريتشارد اتنكهوزن. (د.ت) التفاعل والتماسك في الفنّ الإسلامي. من كتاب: الوحدة والتنوّع في الحضارة الإسلامية. ص ص 151–198. ترجمة: صدقي حمدي وصالح العلي. بغداد: مكتبة المثنى ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر. وينقل الكاتب في: تراث الإسلام ج1، عن جلال الدين الرومي في مثنوياته (ج4، الأبيات: 2881–2892) قوله: هل يرسم رسّام صورة جميلة حبّاً في الصورة ذاتها، دون أن يأمل في المنفعة من ورائها؟ وهل يكتب خطاط كتابة فنية، حبّاً في الكتابة ذاتها، دون أن تكون القراءة غايته؟.. إن الصورة الظاهرة إنما عُملت لكي تدرك الصورة الباطنة، والصورة الأخيرة تشكلت من أجل إدراك صورة باطنية أخرى على قدر نفاذ بصيرتك. انظر: اتنكهوزن، ريتشارد. 1978. الفنون الزخرفية والتصوير (شخصيتها ومجالها). من كتاب: تراث الإسلام. ج1. ص ص 321 – 340. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

[95] راغب. مرجع سابق. ص 65.

[96] سمير التريكي. التوالد والفردية في الفنون العربية الإسلامية. مجلة الحياة التشكيلية. العددان 59–60. السنة 15. نيسان–أيلول 1995. ص ص 126–132. دمشق: وزارة الثقافة.

[97] التريكي. مرجع سابق. ص 126. ويرى الباحث أن الامتدادات الأفقية في النقوش الإسلامية هي الأساس، ولا تتوجّه النقوش الإسلامية في الاتجاه الرأسي إلا في الأماكن والمساحات الضيقة كالأعمدة والإطارات المحيطة بالمساحات المزخرفة، مع أن جوهرها وسياقها يكون في الاتجاه الأفقي ولكن طبيعة المكان هي التي تحتم ذلك. والنظرة الأفقية تعكس التصوّر اللانهائي للامتداد في هذه النقوش.

[98] الصقر. مرجع سابق. ص 76.

[99] جمعة. سابق. ص 33. وكذلك انظر: رينسيمان. مصدر سابق. ص 326.

[100] مالدونادو. سابق. ص 24

[101] مكداشي. سابق. ص 71–73.

[102] عفيف بهنسي. 1983. الفن الإسلامي في بداية تكوّنه. دمشق: دار الفكر. ص 64.

[103] السابق. ص 12.

[104] جورج كوبلر. 1995. نشأة الفنون الانسانية: دراسة في تاريخ الأشياء. بيروت ونيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر. ص 9.

[105] سيرنج. سابق ص 123.

[106] السابق. 421

[107] توفيق، سليمان. 1985. دراسات في حضارات غرب آسيا القديمة. دمشق: دار دمشق. لوحة رقم 12.

[108] عكاشة، ثروت. 1999. موسوعة التصوير الإسلامي. بيروت: مكتبة لبنان/ ناشرون. ص 12.

[109] اسماعيل راجي الفاروقي، ولوس لمياء الفاروقي. 1998. أطلس الحضارة الإسلامية. الرياض: مكتبة العبيكان. ص 247.

[110] السابق. ص 249.

[111] نفسه. ص 246.

[112] نفسه. ص 244.

[113] نفسه. ص 247

[114] نفسه والصفحة نفسها.

[115] انظر: فاروق بسيوني. 1995. قراءة اللوحة في الفن الحديث. القاهرة: دار الشروق. ص11.

[116] المقصود بالعلاقات الداخلية بين عناصر العمل الفني هي مدى الانسجام بين مكونات العمل الفني في حال تجاورها، فمثلاً كيف يبدو الشكل عندما يكون الخط رفيعاً، أو كيف يكون التناسب بين اللون الأحمر مثلاً، والشكل الدائري المتموضع داخل العمل الفني، أو ما مدى توافق مضمون اللوحة مع الألوان المستخدمة، فليس من

المناسب استخدام الألوان المبهجة االتعبير عن الحزن في اللوحة الفنية، وما إلى ذلك من توافقات بين تلك المفردات في العمل الفني، وهذا ما يطلق عليه: العلاقات الداخلية بين عناصر العمل الفني. للمزيد انظر: مارك جيمينيز. 2009. ما الجمالية؟ ترجمة شربل داغر. بيروت: المنظمة العربية للترجمة ومركز دراسات الوحدة العربية. ص 62.

[117] ليكال يولداشيف. 1984. قضايا البحث الفلسفية في الفن. ترجمة زياد المُلّا. دمشق: دار دمشق. ص 36.

[118] مايكل هاينز. 2009. القوى العقلية/ الحواس الخمس. ترجمة عبد الرحمن الطيّب. عمان: الدار الأهلية للنشر والتوزيع. ص 15-17.

[119] عبد القديم زلوم. التفكير. عمان: نشر خاص بالمؤلف. ص 22-24.

[120] هاينز. سابق. ص 67-68.

[121] هاينز. ص 71. ويشير الكاتب إلى العلاقة العضوية بين الحواس بصفتها نوافذ استقبال للمعلومات القادمة، وبين الدماغ بصفته المتلقي الأول لهذه المعلومات، وعضو التحليل والربط بينها وبين ما يمتلكه من معلومات سابقة لديه، وتقول الدراسات العلمية إلى أن دماغ الانسان يحتوي مائتي بليون خلية ويستطيع العقل الإنساني أن يحتفظ بمائة بليون معلوم مخزنة، ويمتلك الدماغ ما يقارب مائة تريليون وصلة محتملة ويمكنه أن يبثّ خلال يوم واحد ما يقارب أربعة آلاف فكرة جديدة تصلح للإبداع. انظر: غزال، منى برهان. (2005). بيروت: دار صادر. ص 57-58. وانظر أيضاً: تمبل، كريستين. 2002. المخّ البشري: مدخل إلى دراسة السيكولوجيا والسلوك. ترجمة عاطف أحمد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة رقم 287. ص 55، وكذلك ص ص 131 - 152.

[122] عبد الحميد، شاكر. 2007. الفنون البصرية وعبقرية الإدراك. القاهرة: دار العين للنشر. ص29.

[123] السابق. 106.

[124] نفسه. نفس الصفحة.

[125] زلوم. سابق. ص 25.

[126] هاينز. سابق. ص 78.

[127] جاسم. ديالكتيك. سابق. ص 260.

[128] يجدر بنا التمييز بين مفهوم الخط line وهو مفهوم هندسي، وبين مفهوم الخط calligaraph والذي يعني الكتابة. وحديثنا هنا يدور حول المعنى الأول، أي الشكل الذي يتكوّن نتيجة تتابع النقاط المتجاورة.

[129] عبد الحميد. سابق. ص 117.

[130] داليا أحمد الشرقاوي. 2000. الزخارف الإسلامية والاستفادة مها في تطبيقات زخرفية معاصرة. رسالة ماجستير. القاهرة. جامعة حلوان. كلية الفنون التطبيقية. ص 90.

[131] الشرقاوي. السابق. ص 94.

[132] نفسه . نفس الصفحة.

[133] نفسه. ص 95.

[134] الألفي. سابق. ص 32. وانظر كذلك عكاشة. الموسوعة . سابق. ص 12.

[135] الشرقاوي. سابق. ص 25.

[136] إقليدس. (ت 280 ق. م) كتاب الأصول الهندسية. ترجمة كرنيليوس فان ديك. الهند: مطبعة حيدر أباد الدكن. 1963. ص 5

[137] المصدرالسابق. ص 6.

[138] نفس المصدر. ص8.

[139] إقليدس: رياضي مصري ولد في الاسكندرية،عاش في مصر نحو 820 ق.م في عصر الملك بطليموس لاغوس، وصار معلم العلوم في مدرسة الاسكندرية. له مؤلفات في علم الهيئة والبصريات، وأشهر

مؤلفاته (الأصول الهندسية). عن مقدمة كتابه: الأصول. مصدر سابق. ص 3

[140] نفس المصدر. ص 5.

[141] سيرنج. الرموز. سابق. ص 874. ويعيد الكاتب في دراسته معظم الأشكال الهندسية التي ابتكرتها الهندسة الإنسانية عبر العصور إلى تكوينات فلكية وعلاقات كوكبية وصلت إلينا من الأمم والشعوب القديمة.

[142] السابق. ص 479.

[143] السابق. ص 481.

[144] سيد محمود القمني، 1999، الأسطورة والتراث. القاهرة: المركز المصري لبحوث الحضارة. ص 42.

[145] الماندالا الهندية: هو الشكل الدائري الذي يرسمه الهنود لاستجلاب الأرواح الطيبة وطرد الأرواح الشريرة، وكان تكثيفاً لرمز الكون الذي كان يتمثل بإنشاءات دائرية صغيرة (قطرها حولي 5 أمتار) مع عواميد حاملة وسقف مجهز بثقب هو بمثابة المركز. انظر: مرسيا إلياد. 1987. تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية. ج1. ترجمة عبد الهادي عباس. دمشق. دار دمشق. ص 62. وانظر: سيرنج. مصدر سابق. ص 478. يرى فادي داود أن الماندالا مرموز سوري الأصل واتخذ أشكالاً مختلفة منها الدائرة والصليب المعقوب المشغول على شكل استداري بيضاوي وغير ذلك من أشكال، ويرى أن مبدأ الماندالا هو المدخل الزوجي لنظام الكون الإلهي والروحي وهورمز للعقل في عالم الروح . انظر: داود. سابق. ص 57.

[146] سيرنج. سابق. ص 483.

[147] افلاطون: فيلسوف إغريقي، وُلد 428 ق.م ونشأ في أثينا وتعلّم على السفسطائيين وأرسطو، وقد حاول إصلاح النظام اليوناني لكنه لم يتمكن من ذلك، وخاب أمله في السياسيين فاعتزل وأغرق نفسه في الفلسفة. ثم أنشأ أكاديمية أثينا التي أغلقت بعدما دانت الامبراطورية بالمسيحية، من أهمّ كتبه «الجمهورية» التي تخيّل فيها دولة يسودها العدل ويعيش أهلها في رغد وراحة. انظر: أميرة حلمي مطر. 1994. جمهورية أفلاطون. القاهرة: وزارة الثقافة/ هيئة الكتاب. ص 6-18.

[148] سيرنج. سابق. ص 376.

[149] السابق. 279.

[150] سيرنج. 398.

[151] القمني. سابق. ص 148

[152] سيرنج. سابق. ص 478

[153] W. David . Pattern of Islamic Art. 1976. The Overlock Press. NewYork. P - 10 -11

[154] السابق ص 11.

[155] رسائل اخوان الصفا. دت. خير الدين الزركلي. القاهرة. المطبعة التجارية الكبرى. ج3. ص 366. يقول إخوان الصفا: الشكل هو صورة جسمانية واللون صورة روحانية، وهما جميعاً موجودان في الأشياء كلها» وفي معرض إجابتهم عن سؤال: ما هو اللون؟ يجيبون بأنها بروق شعاعات الأجسام، ص 363، وهي نظرية قديمة اكتشف العلم لاحقاً خطأها، ولكننا نوردها للاستئناس بها. ويرى مارك جيمينيز أن اللون لا يصنع المصوّر ولا اللوحة، ولكن لا يكون المصوّر كذلك إلا لأنه يستعمل ألواناً قادرة على إغواء العين ومحاكاة الطبيعة، وبالتالي يرى أن هنالك صراعاً بين إغواء العين وإغواء الفكر لدى العمل الفني. انظر: مارك جيمينيز. 2009. ما الجمالية؟. ترجمة شربل داغر. بيروت: المنظمة العربية للترجمة ومركز دراسات الوحدة العربية. ص 80-81.

[156] اختلف الفقهاء والسياسيون الإسلاميون في لون الراية التي استخدمها النبي عليه السلام، فتبنى بعضهم الرأي بأنه الأخضر، وهو ما تبناه الأيوبيون، بينما رأى آخرون بأنه الأسود وهو ما اختاره العباسيون، بينما رأى الأمويون بأنه الأبيض. ويروي صاحب نيل الأوطار الحديث عن ابن عباس قال: كانت راية النبي صلى الله عليه وسلم سوداء ولواؤه أبيض. رواه الترمذي وابن ماجه. انظر، محمد بن علي الشوكاني. 1993. نيل الأوطار.

ج7. القاهرة: دار الحديث. ص 232.

[157] الألفي. سابق. ص 69.

[158] مروان العلان. 2005. اللون والبوصلة: دراسات في التشكيل الفلسطيني المعاصر. رام الله: تشكيل للطباعة والنشر. ص 124. ولأن علم الجمال هو علم ماهية الفن وقوانينه العامة في معرفة العالم الجمالية والنشاط الجمالي للإنسان فإن فإن إحداث الفوضى في العمل الفني يؤدي إلى إحداث الفوضى في العين والنفس للمشاهد. انظر: بسكين، م. ب. 1968. الجمالي في علم الجمال السوفييتي. من كتاب: الجمال في التفسير الماركسي، ترجمة يوسف الحلاق. ص ص 169–207. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي. ص 174.

ملاحق الفصل الأول









الصور أعلاه لرسومات من إنتاج إنسان الكهوف في سياق علاقته مع الطبيعة والكائناتالتي كانت تحيط به وتشكل خطورة على وجوده، كما تشكّل المادة الأساسية لغذائه، وتبدو دقة التفاصيل في الرسومات، خصوصاً في رسم القرون الحادة والقوية. الصور عن موقع جريدة الرياض السعودية: 21 /07 /2006 / www.alriyadh.com





في الصور (أعلى) يخلّد الملك الآشوري انتصاراته على الأسود واللبؤات في رحلاته لصيدها، وبعد سنوات طويلة تصبح هذه الرسوم المحفورة رموزاً لدى شعوب تأتي تحمل اعتزازها بماضيها. فأصبح الأسد رمزاً والحصان رمزاً وتاج الامبراطوررمزاً وعجلة العربة بعصيّها الستة رمزاً.

يلاحظ مدى الاتقان الذي تحلّت به المنحوتات، خصوصاً المنحوتة الأسفل وهي تصوّر اللبؤة الجريح والألم يعتصرها، والإحساس بالعجز عن جرّ جسدها على الأرض وهي تتلقى سهام الصيادين، كما تلاحظ قدرة النحّات على إضفاء واقعية عالية لمشهد السهام وهي تخترق الجسد الجريح، وتصويره مدى قوّة قوس الصيّاد وهو يقذف بالسهم فيخترق جسد اللبؤة ثم يخرج منه ويعود لاختراقه من جديد ليخرج من الناحية السفلى للحيوان المصاب.

الصور من مقال في موقع مدارس النظم الحديثة/ الأردن

www.mss.jo/forum/showthread.



الشكل (١)



الشكل (٢)



الشكل (٣)

رموز حضارية مختلفة من حضارات متعددة، الأشكال أعلاه نقوش من أسوار القدس تمثل فترة من فترات الحكم الإسلامي للمدينة، ومع أن الشكل (١) يشير إلى شكل الصليب مدغماً في دائرة ويتضمن زهرة لوتس، التي هي الثالوث المسيحي إلا أنها لم تجد رفضاً في الوسط الإسلامي نظراً لعدم الوضوح والمباشرة في الترميز المسيحي، بينما نرى النجمة السداسية في الشكل (٢) بتشكيلات متعددة ما يشير إلى الأصول الهندسية للنجمة، والشكلان من: محسن، هشام. النقوش الإسلامية على أسوار القدس. رسالة ماجستير. جامعة القدس/ القدس. ٢٠٠٣. ونرى في الشكل (٣) يسار/ أعلى، مشهد لمعبد هندي في مدينة كاجانغ/ ماليزيا، وهو يحفل برموز الحضارة الهندية، والديانة الهندوسية، كما نرى كذلك في الشكل (٤/ الصفحة التالية) معبداً صينياً في نفس البلدة وهو يحفل بالرموز البوذية والصينية الممتدة في التاريخ، والصورتان بعدسة الكاتب ٢٠٠٩. بينما نرى في الشكل (٥) أسفل ويسار، رموزاً حضارية قديمة تتشكل من تكوينات حيوانية وإنسانية ذات دلالات مختلفة. والصورة من كتاب: عوض. التعويذة. مصدر سابق. ص ٨٦، وكذلك انظر: داود، الهندسة. مصدر سابق. ص ٤٥، ولو تتبعنا الحضارات الإنسانية بكاملها لوجدنا لكل حضارة رموزها التي أنتجتها تعبيراً عن معتقداتها وإيمانياتها.



الشكل (٤)





الشكل (٥)



الشكل (١)



الشكل (٢)

رموز مختلفة من حضارات مختلفة تحوّلت فيما بعد إلى حروف كتابية تستخدم للتعبير عن الأفكار والمعتقدات والحياة اليومية الكتابية للناس، والشكل (١) لرموز فرعونية أضحت لاحقاً لغة هي الهيروغليفية، بينما في الشكل (٢) مشاهد من رموز سومرية شكلت نظام الحياة السومرية كما نرى في الشكل (٣) إشارات ورموزاً فرعونية بيدل كل رمز منها على معانٍ ذات إيحاء ديني أو طقسي أو حياتي لدى المصريين القدماء.



الشكل (٣)



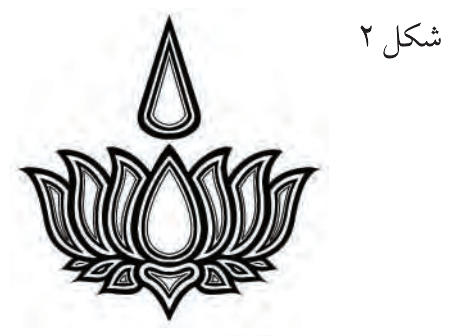
جدارية فسيفسائية تصوّر نزول المسيح عن الصليب وأحداث ذلك اليوم في المعتقدات المسيحية وهي من اللوحات الفسيفسائية في كنيسة القيامة في القدس، وتبيّن مدى تدخل الكنيسة في الأعمال الفنية، عدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠



تظهر الصورة مجموعة من الرموز الدينية المسيحية واليهودية التي تحوّلت إلى مركز القداسة واستخدمت من قبل شعوب وحضارات متعددة، ومن ثمّ تمّ اعتمادها كرموز لنشاطات مختلفة كإشارات النوتات الموسيقية وقلب الحب وحمامة السلام منذ قصة الطوفان والسمكة التي هي رمز مسيحي بامتياز، ويمكن العثور على العديد منها داخل نقوش قبة الصخرة في القدس.



شكل ١



شكل ٢



شكل ٣



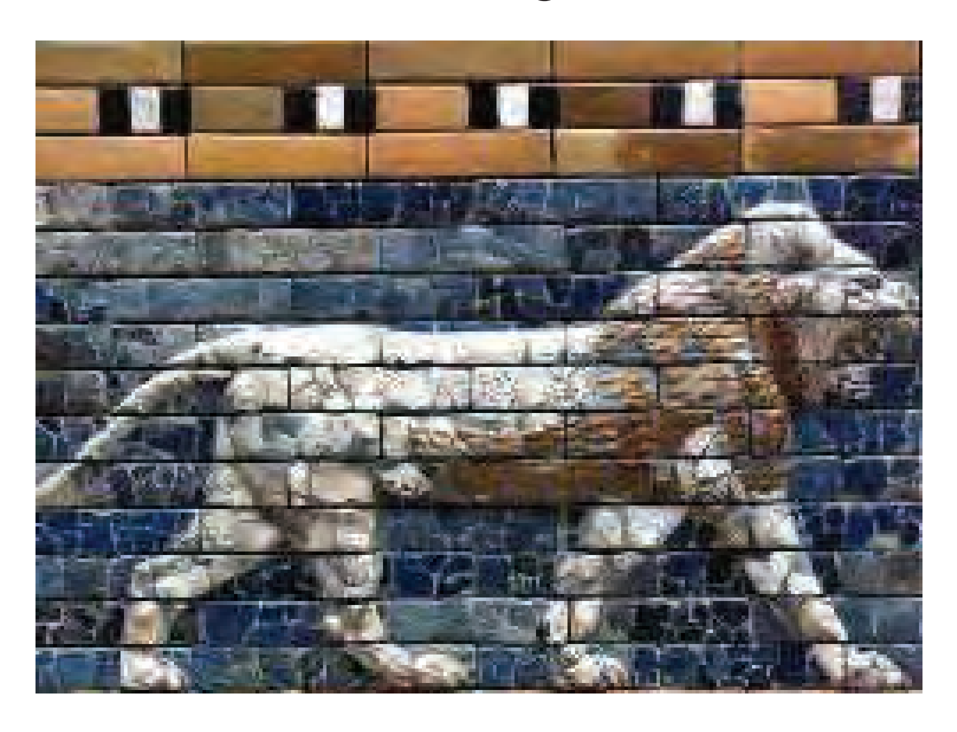
شكل ٤

رمز آخر من الرموز المنتشرة في تكوينات قبة الصخرة الزخرفية، وهي زهرة اللوتس التي تعتبر أصل شعار الثالوث الذي هو رمز الكشافة العالمي، وقد اشتهرت بأنها أهم زهرة فرعونية مصرية نظراً لانتشارها في مختلف منشآت الحضارة المصرية القديمة، إذ نجدها في المعابد والمقابر وتيجان الملوك والملكات والتوابيت والحليّ المختلفة. وهي موجودة في نقوش القبة سواء بالشكل الذي ذكر آنفاً أو بصيغ أكثر وضوحاً. في الصور أعلاه نماذج مختلفة لزهرة اللوتس، في الشكل ١، زهرة لوتس طبيعية ويلاحظ توزيع اوراق الزهرة الوردية واستقامة وقوة اتجاهها ما جعلها أكثر أنواع الأزهار قابلية للتجريد، بينما في شكل ٢ تظهر زهرة اللوتس كما هي في النقوش الهندية وهذه الزهرة موجودة بكثر في الهند ونقوش الديانات الهندية المختلفة، ونرى في شكل ٣ زهرة اللوتس على تاج فرعوني وكذلك في الشكل ٤، تبدوالزهرة متدلية من الوسام التزييني الفرعوني المتضمن معظم الرموز الهامة في الديانة المصرية القديمة. الصور من موقع الموسوعة العربية وموقع المكتبة:

www.library.thinkquest.org/.../simple/culture001.htm.



الربّة البقرة «حاتور» نائمة علي حوض ماء تبدو على شكل خطوط مكسرة، وقرون البقرة على شكل قيثارة تحيط بالشمس وعينها تشبه عين (حورس) المرسومة فوقها وهي مجموعة من رموز الحضارة الفرعونية، عن سيرنج ص 55



أسد آشور في العراق على باب المتحف العراقي (يسار) كرمز أساسي في الحضارة الآشورية، سواء كان مجنحاً أو غير مجنح. الصورة بعدسة الكاتب، آب ١٩٩٨.



يتموضع الأسد المملوكي أعلاه على سور القدس/ باب الأسباط، وهو من رموز الظاهر بيبرس، الصورة بعدسة الباحث. أيار ١١٠٢.



لوحة فرعونية تتجلى فيها الرموز المصرية القديمة ومنها زهرة اللوتس والنسر المشابه للنسر الساساني وغيرها.



على الرغم من أن التنين كائن خرافي أسطوري تفتقت عن شكله العقول البشرية إلا أنه يرمز في تشكلاته إلى تلك القوى التي ظنّ الإنسان أن لها دوراً في صياغة حياته والتأثير عليها، وقد انتقل هذا التنين حضارياً ليصبح من رموز المسيحية، ويشكل حالة من حالات الاعتداء على الإيمان المسيحي ما استدعى إرسال نبي أو ملاك هو الخضر لقتاله.
الصورة أسفل بعدسة الكاتب من المتحف الوطني/ كوالالمبور. ماليزيا. كانون أول ٢٠١٠

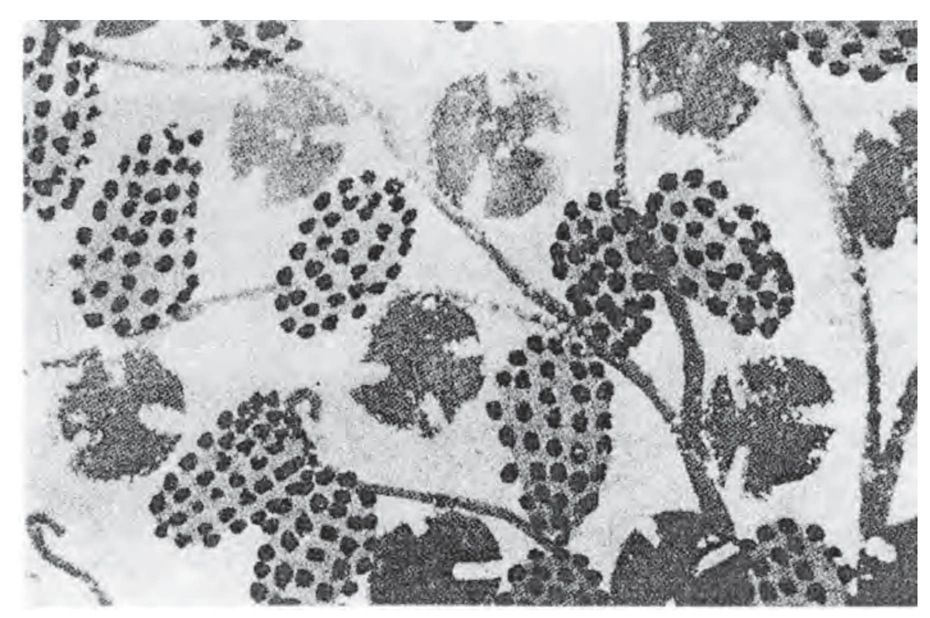









الحديث عن الرموز في حياة الشعوب يتجه إلى الكثافة الرمزية للمفاهيم المختلفة السائدة سواء كانت دينية طقسية أو عقائدية وطنية أو إنسانية عامة. والرموز بتكثيفها للمفاهيم إنما تقدّم ملخصاً للكثير من المعتقدات، لذا يفترض بالرمز أن يكون قادراً على توصيل المعاني التي تقدمها المعتقدات عبر صورة بصرية، ما تلبث أن تصبح إيقونة أو إشارة أو علامة تعرف بها الأمة أو الشعب. ومن الأمثلة الأكثر وضوحاً تلك الرموز والإشارات التي ابتكرها الشعب الفلسطيني في سياق صراعاته المتواصلة مع الأعداء من مختلف المناطق. وقد جسّد الشعب الفلسطيني معتقداته القديمة ودياناته من خلال نقوشه التي وضعها على ملابس المرأة الفلسطينية حتى عرف الثوب الفلسطيني بنقوشة وتطريزاته المتنوعة. والمتأمل في الثوب الفلسطيني المتعدد التشكيلات حسب تعدد المناطق يمكنه رؤية العديد من الرموز والإشارات التي تمثل الحضارات المتعاقبة والمعتقدات التي مرّت في تاريخ هذا الشعب. فالرموز الكنعانية والإغريقية والرومانية ومن ثمّ المسيحية البيزنطية وجدت موقعها على الثوب الفلسطيني، وقامت المرأة الفلسطينية بتطريزه على ثوبها وابتكار نماذج مختلفة للرمز الواحد. فالفينيق والحصان والأسد والنخل والعنب والأقحوان والزيتون والصليب بمختلف تجلياته وشجر السرو وشجر التوت وغيرها يمكن مشاهدتها على أي ثوب من أثواب القدس أو بيت لحم أو بيت دجن أو صفد أو بئرالسبع. في الصور أعلاه وبشيء من التدقيق يمكن رؤية كل تلك العناصر بوضوح. وقد تناقلت النساء الفلسطينيات نقوشهن من منطقة لأخرى وتوسّعن فيها إلى حدود كبيرة. الصور من كتاب: التطريز الفلسطيني. جمعية إنعاش الأسرة. فلسطين/ البيرة. ١٩٨٢.



تبيّن الصورة رمز الكرمة في الحضارات الزراعية (اليونان ومصر الفرعونية وروما) وهو مايؤكده الباحث من أن ما يُشاهد على جدران البيوت والمعابد من رسومات ونقوش وزخارف، تحمل مع الطابع التزييني رموزاً عقائدية يؤمن بها الناس، حيث تبدو الإلهة إثينا وعلى رأسها قطوف العنب وأوراقه. (من كتاب: الرموز. سيرنج ص٣١٥)



الصورة أعلاه تقدّم مشهداً للرمّان على شجرته، وهي من كنيسة القصر الملكي لزفاركلوتز في أرمينيا، من رسومات القرن السابع الميلادي، والرمّان هورمز مسيحي للإحسان، كما أنه رمز للكنيسة التي يتكاتف أبناؤه داخلها كما تتكاتف حبات الرمان داخل قشرتها الحامية لها. عن كتاب الرموز/ ستيرنج



الصور في هذه المجموعة تبيّن استخدام الكرمة وقطوفها في نقوش قبة الصخرة، وتدل الصور على أن بناة القبة ومزخرفيها من بيئة زراعية ذات صلة عميقة بالأرض ونباتاتها. الصور من كتاب نسيبة وغرابار، والرسوم الى اليسار من كتاب فان بيرشم. الرسم على اليمين/ أسفل من إعداد الكاتب نقلاً عن الصورة اعلاه.





الواجهة الشرقية للمثمن من الخارج، يظهر غصن تتفرع عنه أفرع كثيرة وأوراق وتتدلى منها قطوف العنب وحبات الرمان والكمثرى وفي نهايته حبة أناناس كبيرة يخرج منها شعار الثالوث. أما جذع الرسمة فهو خمسة أشكال مختلفة، داخل كل واحدة منها نقوش وحبات لؤلؤ وفي الأعلى حلقة الزينة الامبراطورية تتدلى منها أشكال كأنها حجارة كريمة مما اعتاد عليه الاباطرة الرومان وقد نتج العمود من التقاء غصنين كبيرين ارتفعا للأعلى وتدلّت منهما قطوف العنب وحبات الرمّان وفواكه أخرى، كما يبدو في الصورة التفصيلية. من كتاب نسيبة وغربر

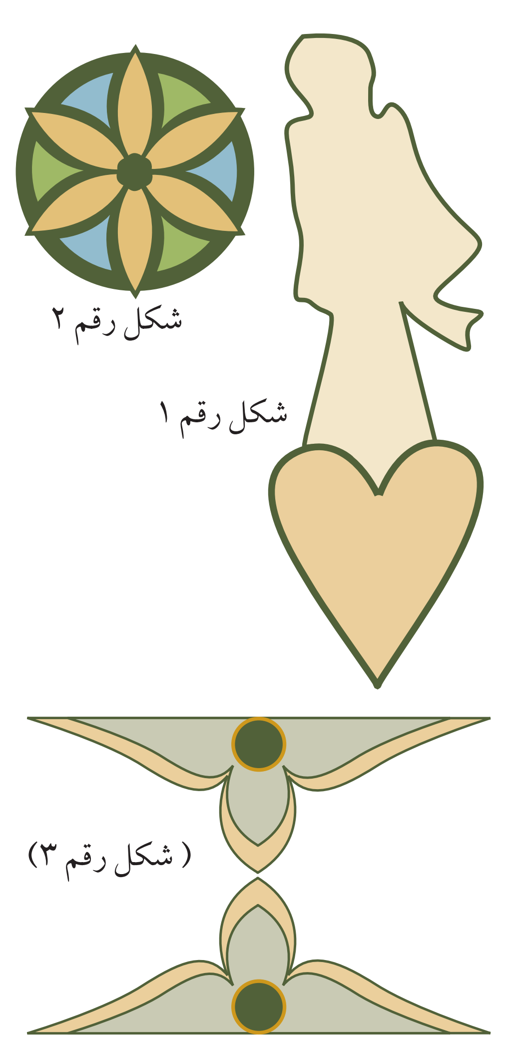


هنا الواجهة الشمالية من المثمّن من الخارج، وبالإضافة إلى ما سبق وتحدثنا عنه من وجود قطوف العنب بأشكالها المتعددة وأحجامها المتباينة، واتجاهاتها الطبيعية في بعض الأحيان وغير الطبيعية في أحيان أخرى كثيرة، وحبّات الرمان الموزّعة، والعديد من أنواع الفواكه الأخرى والأوراق النباتية العديدة المنبثقة عن الأغصان، بالإضافة لذلك كله نستطيع مشاهدة رمز زهرة اللوتس أو الثالوث متموضعة في منتصف المساحة الزخرفية وتحتضن رمزالكبّة (راس القلب) وكلاهما داخل نفس رمز الكبّة المقلوب باللون البرتقالي كمانرى في المنتصف، محاطاً بالأوراق العريضة والتي تحتوي في داخلها نقوشاً نباتية متعددة. في الشكل أسفل نرى رمز الثالوث أو زهرة اللوتس متجهاً إلى اليسار، ومكرراً من الجهة الأخرى للمساحة الزخرفية بين القوسين وباتجاه نحواليمين مع ملاحظة الاختلاف بين الرمزين الناجم عن عمليات الترميم السيئة، كما نلاحظ وجود تكرار لرمز الكبّة يشكّل جذع الشجرة التي تنبثق عنها كافة النقوش الأخرى. الشكل لليسار من إعداد الكاتب نقلاً عن الصورة أعلاه، وهي من كتاب نسيبة وغربر.



الواجهة الشرقية من المثمن
من الخارج

يقوم الباحث في الصفحات اللاحقة بجولة للتدقيق في واجهات التثمينة من الخارج للوقوف على أهم النقوش التي وضعت فيها وشرحها. في البدء يظهر من اللوحات المتموضعة بين الأقواس بأنها جميعاً يلفّها ذات النقش في إطارها، وهو تكرار الدائرة وفي داخلها المثمن الملامس لجدارها الداخلي، وفي داخل المثمن نفسه دائرة أخرى تتضمن إشارة (البستوني) ويتكون إطار كل قوس من تكرار هذه الوحدة أربعة عشر مرة، وبين زخارف كل قوسين متجاورين تتموضع ذات النقشة في منتصف المسافة بين القوسين أي فوق العمود الذي يحمل القوسين. لكن اللافت للانتباه أن هذه الوحدة الزخرفية لا تحمل نقشة البستوني في داخلها دائماً، وإنما تتغيّر كما سنرى في لاحقاً. كما نرى أن الألوان في هذه النقشات التزيينية للإطار تتكوّن من الذهبي، أوالذهبي المشوح بالأخضر مما يعطي النقشة عمقاً وهيبة لأن هذه الألوان توحي بذلك، فإذا تلاقت كلها على صعيد واحد فإن النتيجة هي عالم مكتمل من الوقار والهيبة ذات الطابع الديني والأسطوري. ويتساءل الباحث عن إشارة البستوني المتكررة في كافة إطارات الشريط المحيط بالمساحات الزخرفية، وإذا رجعنا للمعاني القديمة للنقشة ودلالات المثمن الهندسي وعلاقته بالدائرة فإن كل وحدة زخرفية تمثل الكون بتجريد عال فالدائرة الأولى المحيطة هي الكون المحيط والمثمن هو مجموع الجهات الأربع وعناصرالأرض الأربعة، ويتشكل في منتصف هذه الثمانية كون إنساني صغير يقيم فيه الإله زيوس كبيرالآلهة. الصورة من نسيبة وغربر. النقوش المرسومة هنا وفي الصفحات اللاحقة من إعداد الكاتب، وفق الأصول الهندسية للنقوش.



شكل رقم ٢

شكل رقم ١

(شكل رقم ٣)

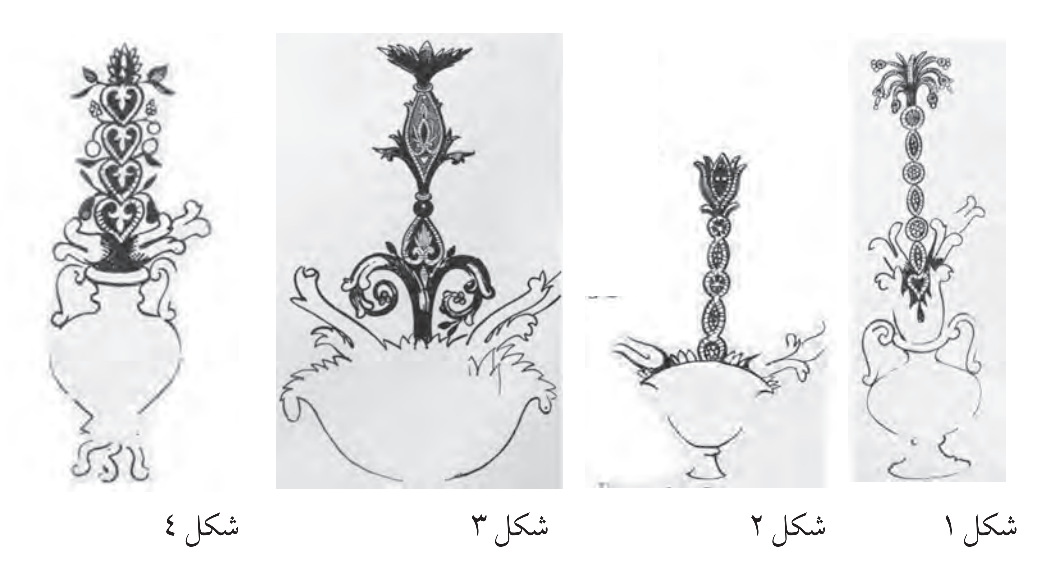
هناك نقشة هامّة في منتصف المساحة بالضبط وحيث تتفرع الأوراق العريضة حيث نرى رمز الكبّة (راس القلب) في المنتصف ويخرج منه شكل قام المرمون بتشويهه عمداً فيما يبدو، لأنه يظهر كأنما هو قديس يقف هناك ومنه تنبثق الأوراق الأخرى (انظر الشكل (١) كما لدينا نقشة أخرى من نقوش الصليب المسيحية تتكرر مرتين على جانبي المساحة الزخرفية ويتموضع داخل دائرة وهو يتكون من ستة أضلاع وهي إحدى تشكيلات الصليب في الثقافة المسيحية كما يبدو في الشكل (٢) يساراً. كذلك ربما يشير الشكل للعلاقة الهندسية بين الدائرة والشكل السداسي وهو ما يردّ على من يظنّ أن الشكل السداسي هو يهودي فقط. الرسم على اليسار (شكل رقم ٣) للنقشة التي تتموضع بين كل دائرتين ويلفت الانتباه أن هذه الوحدة تماثل اللوتس في حال انفراد أوراقها أو هي مشابهة لرمز الثالوث الذي يتصفه نقطة هي القلب من الموضوع الفلسفي، ويمكن رؤية النقشة في موضعها من الوحدة الزخرفية في الرسم (شكل رقم ٤).

الشريط الزخرفي (شكل رقم ٤) يبين التوازن الرفيع والدقة المتناهية للنقوش، ولو بقيت نقوش القبة كما كانت أول مرّة لكانت القبة متحفاً هائلا للزخارف الإنسانية بكل تفاصيلها، وكذلك يتضح الانسجام بين الشكل واللون ما يؤكد على حرفية النقاشين والفنانين والمصممين الذين وضعوا هذه الزخارف. الرسومات من إعداد الباحث حسب القواعد الهندسية للنقوش.

شكل رقم ٤



الصورة أعلاه لواجهة من واجهات الشكل الدائري المحيط بالصخرة، وهي من الواجهات الخارجية للشكل الدائري، ويبدو فيها ذات الإيقاع الزخرفي الموجود في بقية الواجهات من حيث تفرع الأغصان من بين الأوراق العريضة مع فوارق دقيقة وهامّة ومتعددة ويبدو أن المصمم أو النقّاش كان حريصاً على ملء المساحة بكل ما يمكن أن يلغي الفراغ فيها دون تلامسات بين الأشكال، فوضع أوراقاً صغيرة وفواكه متعددة وتشكيلات زخرفية كثيرة. الفارق الأهم هنا هو أن التفّرع لم يبدأ من بين الأوراق وإنما من أصيص زخرفي يشبه إلى حد بعيد صوبحانات الأباطرة والباباوات (الصوة في الإطار الأبيض والمكبرة / يسار)، ومن هذا الصولجان انبثق الغصنان الكبيران وامتدا بتكاثر بلغ أربعة امتدادات في كل جهة، وتوسّط منتصف النقشة بين الغصنين عمود متشكل من ثماني دوائر، وداخل كل دائرة توجد دائرة أصغر، ويتربع على قمة هذه الدوائر شكل نباتي أشبه بثمرة الأناناس الاستوائية وربما غيرها، كما يلفت النظر العديد الكبير من حبات الرمان في النقشة، مع وجود قطفين من العنب صغيرين، والعديد من الثمار الأخرى والكثير جداً من الأوراق الصغيرة المنبثّة بين التفافات التفريعات. تختلف تفريعات الشطر الأيمن عن مثيلتها في الشطر الأيسر حيث تلتف بعض الأغصان إلى الداخل من الأعلى للأسفل، في حين أنها في الشطر الثاني تلتفت من الأسفل إلى الأعلى، كما أن بعضها يلتف مرّتين للوصول للمركز بينما تلتف الأخريات ثلاث مرات للوصول للمركز حيث قطف العنب أو حبة الرمّان. من كتاب نسيبة وغرابار



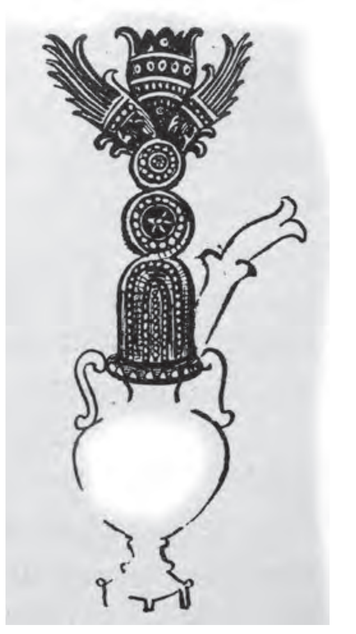
شكل ١ شكل ٢ شكل ٣ شكل ٤

النقوش أعلاه وأدناه من مناطق مختلفة من الشكل الدائري المحيط بالصخرة، وهي النقشات التي تتوسط مساحات الزخارف المحيطة بها. تبدو الدوائر والشكل البيضوي حاد الأطراف وإشارة الكبّة حيث تنبثق الأشكال من رمز الكبّة وتتجه للأعلى حتى تفرّع الأغصان من الدائرة العليا، وتلاحظ حبّات اللؤلؤ الست المحيطة بالحبة السابعة في الدوائر والأشكال البيضاوية، بيْد أن المرممين لخبطوا الترتيب الفني للنقش. وتتكررالأشكال في الشكل ٢ حيث الدوائر والأشكال البيضاوية وحبات اللؤلؤ. في الشكل ٣ تختلف النقشة إذ لا تتكرر الدوائر والأشكال البيضوية، وينقلب رمز الكبّة للأسفل متضمناً نقوشاً مختلفة، ويتكرر هذا النقش في الأعلى أسفل الشكل البيضوي، في الشكل ٤ رمز الكبّة يتكرر أربع مرات ويتضمن إشارة الثالوث منقلبة للأسفل وتتفرع أوراق بين رموز الكبّة متجهة للخارج. كل هذه الرموز تؤكد على وجود معتقدات في ذهن المصمم أو النقاش أو الفنان الذي وضع هذه الرسومات على الورق قبل أن يقوم بتثبيتها بالفسيفساء على جدران قبة الصخرة. الرسوم من كتاب كريزويل نقلاً عن بيرشم.









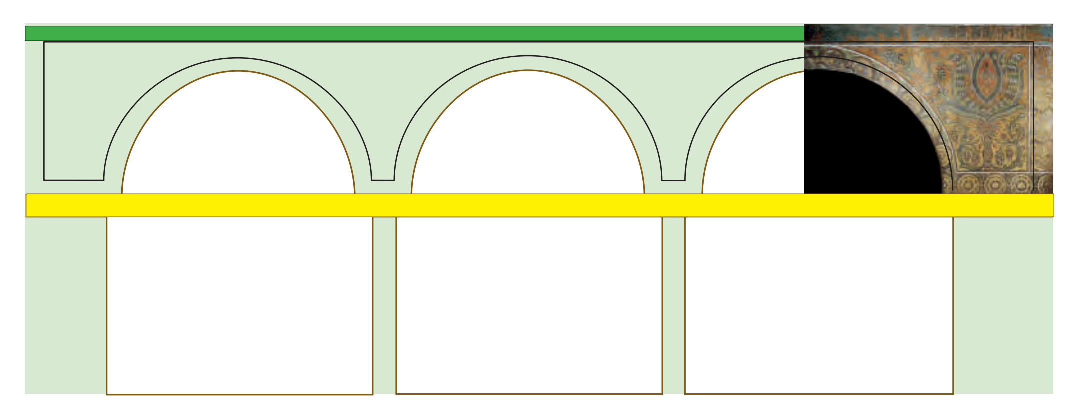


الصورتان لنقشين من نقوش قبة الصخرة تبدو فيهما الرموز الفارسية، الأجنحة المعروفة في المنحوتات الفارسية والتيجان التي تعلوها والإشارات النقشية على العمود الذي تقف عليه، انظر بقية الملحق . من كتاب كريزويل نقلاً عن بيرشم .





الصورتان لنقشين من نقوش الكنائس القديمة، أحدهما من القرن الأول الميلادي، ويبدو الشبه كبيراً في أسلوب النقش حيث يتوسط العمود المساحة وتتوزّع على جانبيه بقية النقوش، والثاني من نقش في المتحف الوطني بروما، لنقش من عصر متقدم. من كتاب كريزويل نقلاً عن بيرشم .



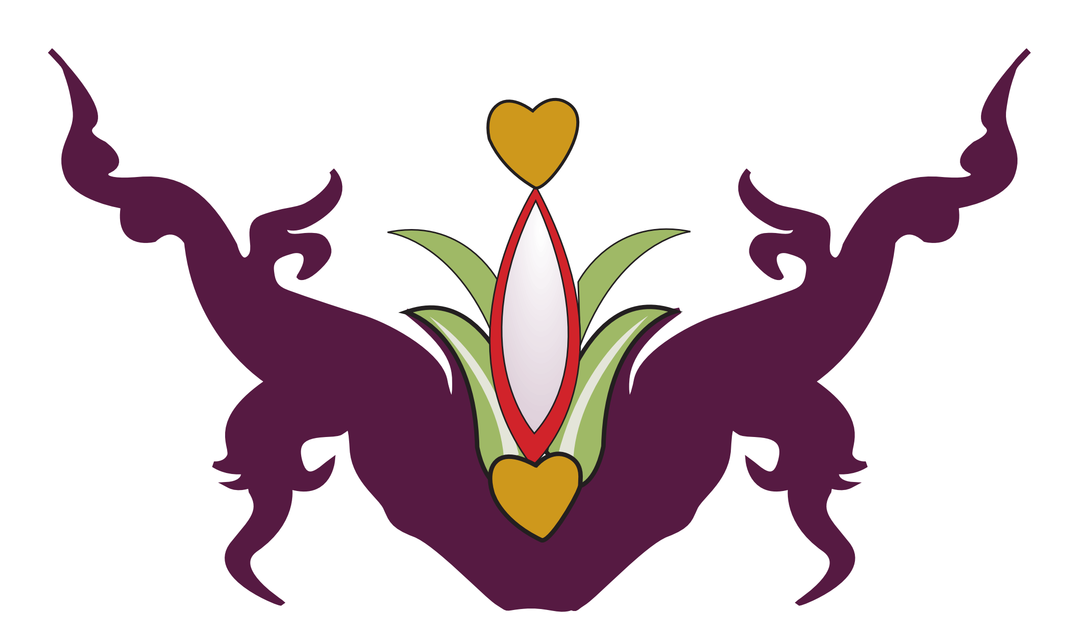
مخطط هندسي لواجهة من واجهات المثمن من الخارج، والصورة تتموضع في زاويته، وهذا وضع كافة الواجهات. الصورة من كتاب نسيبة وغرابار والمخطط الهندسي من إعداد الباحث حسب القواعد والمقاييس الهندسية



الصورة في الإطار أعلاه، تفصيل من منتصف النقش، حيث شكل بيضاوي محدد الأطراف، محاط بخط عريض يتبعه خط من نقاط تزيينية وعلى الأرضية الحمراء نقش ذو رموز عديدة، فهو في الأعلى يبدو بشكل الثالوث ومن ثم أوراق متدلية على غير عادة الأوراق في النقوش هنا، حيث معظمها يصعد للأعلى، وهي تنبثق من شكل يمتد كصولجان صغير وتتفرع منه ورقتان، والشكل بكامله ذو دلالة دينية مسيحية. وفي إطار المساحة الزخرفية تظهر وحدة المثمن داخل الدائرة وفي داخله دائرة لكنها هذه المرّة تحتوي إشارة (البستوني) وهي عنصر عنصر هوائي... ترمز الاوراق الى الشجاعة والعقل النير والى المادة في شكلها الغازي. وهندسياً تعبر عنها الدائرة التي تحمل رمز الفضاء. الصورة من نسيبة وغرابار.



الواجهة الشرقية للمثمن من الخارج. يبدو نقش زهرة اللوتس بتجريدها في أعلى النقش وفي منتصفه، مع تكوينات أخرى شبيهة، وتنبثق الزهرة الأعلى من رمز الكبّة بتلاقي ورقتين عريضتين تتضمنان نقوشاً صغيرة، ومن بينهما ثلاث ورقات لزهرة اللوتس أما الزهرة الأخرى فتنبثق من نفس الرمز، ولكن بحجم أصغر وتبدو فيها أربع ورقات لوتس محيطة ببتلة المنتصف في الزهرة على شكل شعلة محاطة باللون الأحمر وفي داخلها نقوش صغيرة غير واضحة، كما تبدو بوضوح في إطار النقشة إشارة (البستوني) في منتصف الدائرة الموجودة داخل الشكل المثمّن المتموضع داخل دائرة تشكل مع مثيلاتها الإطار المحيط بالنقوش. إلاأن الإطارالعام الذي ينظم كل نقوش القبة هو سيادة الروح الزراعية النباتية، وبالتالي تشير النقوش إلى أهمية المعتقدات المرتبطة بالزراعة في حضارات تلك المنطقة المتعاقبة، والتي وجدت تلخيصها وتكثيفها في نقوش القبة المختلفة. يلاحظ نقش غريب في هذه اللوحة، وهو المتوضع في القسم السفلي منها حيث يبدوالشكل كأنما تمساحان أو كائنان أسطوريان تلتقي أفواههما في نقطة واحدة هي نهاية رمز الكبّة، ويحتاج الأمرلدراسة موسّعة تبيّن معاني هذه النقوش الغريبة ومصادرها الأولية (انظر الصفحة التالية).
كما يظهر الرمز (البستوني) في إطار المساحة الزخرفية. الصورة من نسيبة وغرابر



الشكل أعلاه والذي يبدو كتمساحين يلتقيان عند الرأس، أو كتنينيّن صينيين يقتتلان وتتراكب فوقهما رموز عديدة لا تشير للمسيحية ولا للإسلام، وإنما هي بقايا حضارات قديمة أو رموز منقولة عن حضارات أخرى، وهو يتموضع في المكان حيث الشكل البيضاوي على الصفحة السابقة

في الصفحة المقابلة الواجهة الشمالية من المثمّن من الخارج، وبالإضافة إلى ما سبق وتحدثنا عنه من وجود قطوف العنب بأشكالها المتعددة وأحجامها المتباينة، واتجاهاتها الطبيعية في بعض الأحيان وغير الطبيعية في أحيان أخرى، وحبّات الرمان المتناثرة على غير اتساق وبدون تنظيم لوضعها، والعديد من أنواع الفواكه الأخرى والأوراق النباتية العديدة المنبثقة عن الأغصان بدون ترتيب، وكل هذه الفوضى ناجمة عن عمليات الترميم غير المحترفة وغير الواعية لمدلولات الرموز، بالإضافة لذلك كله نستطيع مشاهدة رمز زهرة اللوتس أو الثالوث متموضعة في منتصف المساحة الزخرفية وتحتضن رمزالكبّة (راس القلب) وكلاهما داخل نفس رمز الكبّة المقلوب باللون البرتقالي كمانرى في الشكل رقم ٢، محاطاً بالأوراق العريضة والتي تحتوي في داخلها نقوشاً نباتية متعددة. في الشكل رقم ١ نرى رمز الثالوث أو زهرة اللوتس متجهاً إلى اليسار، ومكرراً من الجهة الأخرى للمساحة الزخرفية بين القوسين وباتجاه نحواليمين مع ملاحظة الاختلاف بين الرمزين الناجم عن عمليات الترميم السيئة، كما نلاحظ وجود تكرار لرمز الكبّة يشكّل جذع الشجرة التي تنبثق عنها كافة النقوش الأخرى.

وفي منطقة المنتصف من الشكل رقم ٣، يمكننا رؤية تكرار تصاعدي لرمز الكبّة، يشير الى تصاعد العلاقة بين القلب الانساني، وهو ما يمتلئ بالإيمان بالآلهة والرموز الدينية والعقائدية للفنان أو النقّاش أوالمصمم الذي ابتكر هذه الزخارف ووضع فيها كل تلك الرموز التي يؤمن بها. ويبقى الرمز السفلي داخل جذع الشجرة المتكون من رموز الكبّة مع أوراق جانبية، ورقتان لكل رمز، وفي المنتصف دائرة، هي دائماً مركز التوازن في الرموز المنقوشة داخل قبة الصخرة.

هذا الرسم الذي يمثل رأسي قلب (رمز الكبّة) وإن ظهرا كرئتين يخرج منهما عمود التنفس (القصبة الهوائية) ليتشكل بعد ذلك رمز الثالوث، وإن ظهر على شكل صليب يتجه للأعلى نحوالتاج الذي يكلل الرموز كلها مرتبطاً برمز الكبّة الأول من الأسفل.

إن فكرة التراتب التصاعدي في النقوش تعني تلك المراتب التي تعطى إما للكائنات المقدّسة في ذلك الوعي أو تعبيراً عن تلك المراتب التي يتربّع عليها القائمون بشكل هذه الرموز وتلك العقائد. وبشيء من التدقيق يستطيع المشاهد أن يرى العديد من النقوش والرموز المختلفة ويمكنه من إدراك صلتها بحضارات كانت سابقة على الإسلام، وكما مرّ آنفاً فعناقيد العنب المتناثرة في مختلف أنحاء المساحة الزخرفية وكذلك ثمار الرمّان وغيرها من الثمار، وكذلك زهرة اللوتس التي لا تنبت كثيراً في فلسطين، وإشارات ورموز العناصر الكونية الأربعة التي



وضع نظريتها أفلاطون الإغريقي، والعلاقات الهندسية الدقيقة بين المثمن والدائرة، سواء كانت تحيط به أو يحيط بها، ، في مختلف مساحات نقوش ما تحت أقواس المثمّن الداخلي، تشاهد أصناف الورود والأوراق النباتية، والعنب والرمان بينما في الرسم الأسفل تجد أوراق اللوتس المتراكبة والتي تحتضن ثمار الكمثرى والعنب والرمّان، وهذه العملية تجعل من الفنان الذي وضع هذه النقوش في حالة خروج على قوانين الطبيعة وقوانين المشابهة معها، سواء في تكويناتها أو في فعلها. الصورة من كتاب نسيبة وغربار، والرسومات للكاتب.



الواجهة الشمالية الشرقية من المثمن من الخارج

في الواجهة الشمالية الشرقية من المثمن الداخلي يمكن للمدقق أن يكتشف عدداً من الرموز والإشارات التي تنتمي لمعتقدات دينية سابقة، وتشير ببساطة إلى رموز دينية مسيحية مختلطة برموز وثنية. ونرى في الرسم المنقول عن النقوش في قبة الصخرة شكلاً لوعاء الماء المقدس الذي يستخدمه الرهبان والقسس لتبريك الحضور من المؤمنين، كما نشاهد الدائرة ذات الأقسام الستة والتي تشير للشكل السداسي ذي المعاني الفلكية القديمة منذ زمن الإغريق. الصورة من نسيبة وغرابر والرسم من إعداد الكاتب.








الصورة / يسار أسفل، لأدوات الطقوس الدينية التي يستخدمها القديسون والكهنة في إضفاء القداسة على سلوكيات دينية، وهي تتضمن التاج الذي يلبسه البطريرك أو القديس، وصولجانه وعلبة الماء المقدس وتاج إضافيّ يستخدم لذات الطقوس واللآلى الكثيرة كما في التاج البابوي / يسار أعلى. ويلاحظ كمّ المجوهرات واللآلئ التي تتضمنها الأدوات، وبمقارنة أولية مع الصور المرسومة أدناه، يمكن ملاحظة أوجه الشبه العديدة بين هذه النقوش وبين التيجان وأدوات العمل الديني، ما يؤكد ما ذهب إليه الباحث من أن نقوش الصخرة إنما هي تعبيرات ورموز عن مراحل وإشارات دينية سابقة وضعها بها من يرون في النقوش والرموز جزءا من عقائدهم وطقوسهم.

الرسومات من كتاب بيرشم. والصور من موقع الشباب المسيحي:

www.christian-guys.net/vb/showthread.php؟t=82

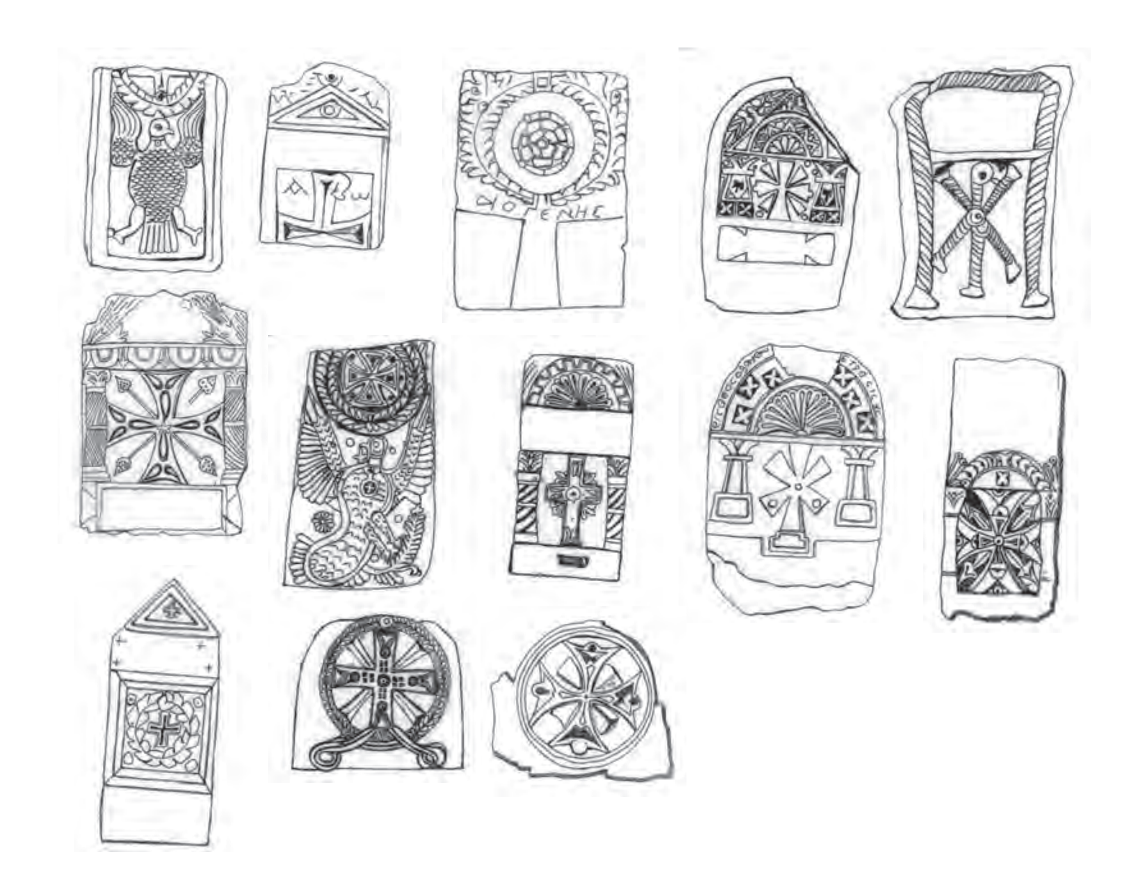


الواجهة الجنوبية الشرقية من المثمن من الخارج

في الواجهة الجنوبية الشرقية من المثمن الداخلي من الخارج تتبدى بعض النقوش ذات الدلالات الغريبة، والتي لا يمكن فهمها على ضوء الفن الإسلامي ورموز الديانة الإسلامية، بل ومن الصعب العثور عليها إلا في الحضارات القديمة، ، في حين يرينا الرسم أعلاه (يسار) رموزاً زخرفية نباتية داخل أشكال ورموز يمكن عزوها للمسيحية في صورها الأولى مختلطة بالوثنية الإغريقية، كرأس القلب وحبات الزيتون وزهرة اللوتس ذات الأوراق الحادة والتي نراها في الحضارة الفرعونية القديمة. وهي ما أشير إليه بالمربع الأبيض في صورة الواجهة أعلاه. الرسم من إعداد الكاتب. الصورة من كتاب نسيبة وغرابار.



الصورة تظهر تفصيلا لطبيعة الحركة الانسيابية للنقوش وتوزيعات الرموز فيها ويظهر فيها بعض الخلل الذي نتج عن الإهمال أو أخطاء الترميم، الصورة من كتاب Spread of Islam .



أشكال متعددة للصليب عثر عليها في المقابر القبطية في مصر، وهي شواهد قبور من القرن الأول والثاني الميلادي. وهذا التنوّع في شكل الصليب والرموز الدينية المسيحية الأخرى يمكن عزوه إلى رغبة المسيحيين في توسعة دائرة الرمز في ديانتهم، ويمكن ملاحظة الصليب ذي الستة أضلاع أو الثمانية أضلاع أو حتى الثلاثة أضلاع كما نشاهد إشارة المثلث بصفته رمزاً لمدينة أورشليم التي هي بوابة الدخول للملكوت لدى المسيحية القبطية وكذلك نرى السنبلة والنسر والأقواس والأعمدة وهي رموز مسيحية نجدها بكثرة في نقوش قبة الصخرة رغم التغييرات التي أحدثت فيها.

عن كتاب: فنون الاسكندرية القديمة. عزت زكي قادوس. مصدر سابق. ص ٤٥١ – ٤٥٨

الصليب هو الرمز المسيحي الأكثر قداسة وشهرة واستخداماً في الطقوس والحياة المسيحية. ولا تكاد تجد شأناً من شؤون الحياة المسيحية إلا والصليب يعلو فيها كل مكان وكل شيء، بدءا من الصليب المرفوع فوق أبراج الكنائس وانتهاء بالصليب الذي تعلقه النساء المسيحيات كأقراط في أذانهن وأعناقهن. وقد استطاعت الرؤية المسيحية ابتكار أشكال شتى من الصلبان وأدى اختلاف الفرق المسيحية إلى إيجاد نماذج أخرى منها ما جعل من الصليب الرمز الأول بامتياز في العالم المسيحي في الصور والرسوم المرفقة في هذه الصفحة أنماط متعددة وتوظيفات مختلفة للصليب





أعلى/ يمين: الصليب على قبر مسيحي يبدو داخل دائرة مكرراً وبين كل صليبين زخارف متعددة تمثل عناقيد العنب وأغصانها. الى اليسار/ أعلى: الصليب على راية يحملها خروف منقوش بالفسيفساء في كنيسة، والخروف رمز الناس الطيبين الذين جاء المسيح ليقودهم نحو الملكوت بصفته الراعي الصالح. الصور من موقع الشباب المسيحي.







حمامتان متواجهتان نحو صليب ذي طغراء مسيحية وهي على ناووس في متحف سبالاتو بيوغوسلافيا، والحمامة هي رمز الأرواح المسيحية الطاهرة. عن/ سيرنج. الرموز



اللوحة لنقش فسيفسائي في كنيسة أثرية في مادبا بالأردن وقد ظهرت إشارات الصليب وزخارف الالتفاف الشبيهة بمثيلاتها في قبة الصخرة. موقع السياحة الأردنية.



الواجهة الجنوبية من المثمن الداخلي من الخارج، وقد كنا ذكرنا أن النقش المحيط بالأقواس تشير إلى المثمن وداخله إشارة البستوني ذات الدلالة الفلكية الإغريقية، إلا أن هذه الواجهة تختلف باحتوائها على هذه النقشة التي تختلف عن بقية النقشات المحيطة بالأقواس، ونرى فيها الشكل المثمّن بدون صفته الهندسية الخطية، وإنما بتقسيماته واحتوائه على ثمانية أقسام متجاورة على شكل حلقات متتابعة وفي داخلها ثماني مثلثات غير هندسية، تتوسطها دائرة صغيرة، وعلى الرغم من أن النقش يصبّ في فلسفة المثمّن إلا أنه فنياً يختلف عنه (انظر الرسم/ يمين). في الرسم (يسارا) تكوينات زخرفية متراكبة في ذات الواجهة، وفي منتصفها تماماً، تمثل زهرة اللوتس المنبثقة من قاعدة الشمعدان الثلاثي وتتوسطها حزمة الأوراق المتضامّة تعلوها إشارة الكبّة (راس القلب، وتتتابع الإشارات والرموز بثنائية متوازنة متصاعدة لتصل إلى قمتها في شكل لؤلؤة معلقة، وتتلوّن أوراق اللوتس بألوان متداخلة كما يبدو في صورة الواجهة، ما يشير إلى دلالات لونية ذات علاقة بطقوس دينية قديمة. الصورة من نسيبة وغربار والرسومات من اعداد الكاتب.



على جانبي كل سارية من السواري الثماني التي يقوم عليها بناء المثمن الداخلي، من الداخل نقش الفنان ما يعبّر عن بيئته ويضيف جمالاً إلى جمال زخارفه ويملأ مساحات المكان بالنقوش ولا يبقي فراغاً. ولأنه من وطن زراعي بالدرجة الأولى فقد امتلأت هذه الجوانب الستة عشر بنقوش تمثل أشجاراً عديدة، وبأشكال وتخيلات ينتمي بعضها للطبيعة كما هي، بينما ينتمي بعض آخر لابتكارات الذهن الذي أراد أن يفعل ما لم تفعله الطبيعة، فأنبت أشجاراً جديدة وركّب ثماراً متعددة على الشجرة الواحدة، ونقش الجذوع بما خطر بباله من نقوش لا تمتّ للشجر بصلة. فالنخيل يحمل العنب والموز يحمل الكمثرى، والورد ينتج ثمراً غريباً وفي كل فراغ كانت تنبت شجرة مختلفة تنبثق من الشجرة الأم حيناً وإلى جوارها حيناً آخر، وإذا انبثقت منها فليس بالضرورة أن تحمل ذات المواصفات التي للأم. . وهكذا بدّل الفنان في الطبيعة فأضاف وحوّر وبدّل. ويرى الكاتب في هذا التنوّع والتبديل والتحوير طريقة للمماثلة



مع الطبيعة ولكن بإعطاء الإنسان قدرة لم تقم الطبيعة بإنتاج مثلها، وهو يؤكد بُعد النقوش عن الروح السائدة للوعي الإسلامي آنذاك. لدينا على الصفحتين المتقابلتين أعلاه ثمانية أنماط من أنواع الشجر التي نقشها الفنان آنذاك على زوايا السواري الثماني التي تحمل المثمن الداخلي، وهي كما تبدو أشجار طبيعية في مظهرها الخارجي ولكنها تحمل في ثناياها الكثير مما ليس له علاقة بالطبيعة. إنه تجريد انسيابي داخل الشكل العام، فالنقوش داخل الجذوع ليست من الطبيعة، لكن الجذع بشكله العام هو جذع شجرة، وكذلك الأوراق في بعض النقوش، فالنخيل ليس هو النخيل هنا، ولكن قطوفه هي قطوفه مع اختلاط بين قطوف النخيل وقطوف العنب، ويبدو أن الذي قاموا بالترميم لم يلتفتوا للاختلاف ولم يحملوا تلك الروح الفنية العالية التي كانت لدى الفنان الأول فتداخلت النقوش وتشوّهت وفقدت الكثير من ملامحها. ولا يقف الأمر عند هذا الحدّ، لأن ستة عشر زاوية تعتبر مساحات كثيرة لتكرار الشجر في نقوشها، فلجأ الفنان المصمم آنذاك لنقوش أخرى نراها لاحقاً. الصور من نسيبة وغرابار والرسومات المماثلة من بيرشم.


شكل ٢


شكل ٣


شكل ١

أهمية الشجرة في الديانات القديمة وصلت حدود التقديس بإضفاء العديد من الصفات الإنسانية عليها، وهو يشير إلى معتقدات قديمة تجعل من النباتات كائنات حية ولكن بوظائف عضوية مختلفة عن الانسان، لذا تخيّل الانسانالقديم أنه يمكن له تقديس الشجرة بمقدار تقديسه للانسان من خلال إضافات عضوية لها، إضافة إلىاعتبارها قيمة جمالية عالية، والرسم أعلاه (شكل ١) من جدران المسجد الأموي القديمة التي لا تزال تحتفظ بنقوشها المشابهة لنقوش أشجار قبة الصخرة من حيث اللون والتكوين وإحداث شي خارج عن الطبيعة بصيغتها الطبيعية.

في الشكل ٢ تتبدى شجرة الحياة المسيحية في البازيليك الروماني القديم في سابرازار في ليبيا من القرن الرابع، ويظهر فيهاالطاووس في الأعلى والفينيق في الأسفل وهو رمز القيامة المسيحية من رماد الفناء، ويظهرالطير في قفص للدلالة على احتباس الروح في قفص الجسد حسب المعتقدات الكنسية وأما الطيور الأخرى فهي الأرواح الحرّة في جنة الملكوت الإلهي بعد عودتها لمصدرها الأول. في الشكل ٣ شجرة فرعونية وقد أضاف إليها الرسام ثدياً لترضع الفرعون لكي تمنحه الخلود، وقد عثر عليها في ناووس تحتمس الثالث في طيبة. والأشكال كلها تشير إلى تلك العلاقة بين الانسان والطبيعة ممثلة في أهم تجلياتها. . الشجرة. شكل ١ من بيرشم، والرسومات (شكل ٢، ٣) من كتاب الرموز/ ستيرنج، شكل ٢ ص ٢٩٠، شكل ٣ ص ٢٨٤

السارية الشمالية الغربية





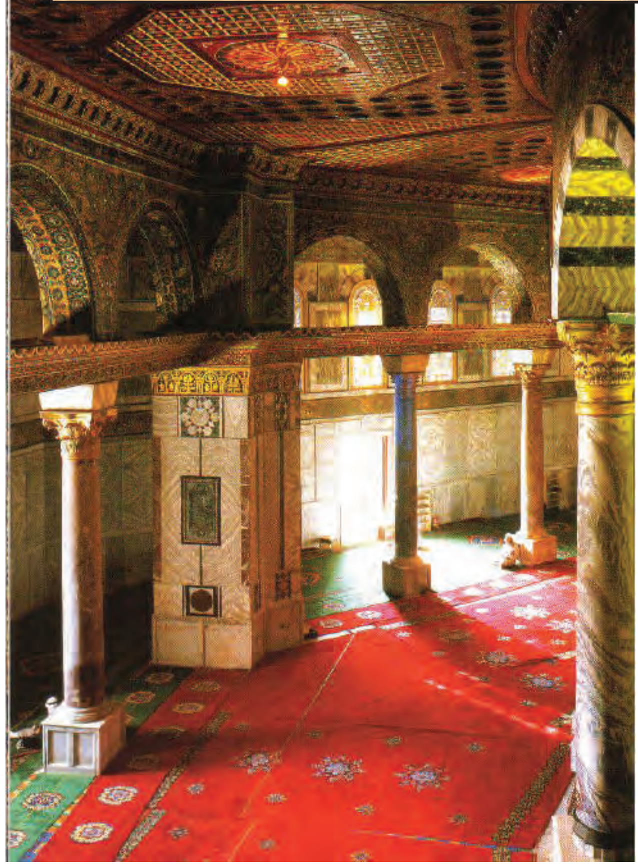
على المساحات الجانبية لبعض السواري الحاملة للمثمن الداخلي كالسارية الجنوبية الشرقية والسارية الشمالية الغربية والسارية الجنوبية الغربية وغيرها من السواري غيّر الفنان موضوعة نقوشه، فأضاف مجموعة من الرموز ذات علاقة بالمعاني والطقوس والإشارت الدينية منبثّة في طوايا تصاميم نباتية، فجمع بين انتمائه للبيئة الزراعية التي يعيش فيها والمعتقدات الدينية التي يؤمن بها. في الصور أعلاه وعلى الصفحة اللاحقة نماذج لهذه الإشارات والرموز، ويمكن بنظرة واحدة إدراك تلك العلاقة بين الفنان المصمم والبيئة المحيطة والمعتقدات التي كانت سائدة آنذاك......

يتبع على الصفحة التالية.



ويمكن ملاحظة فكرة إيجاد نتاج نباتي غير ذلك الموجود في الطبيعة من حيث تنوّع الثمر على ذات الشجرة، أو تنوّع الأوراق في الشجرة الواحدة أو الجمع بين شكل الشجرة وفكرة الشمعدان عبر تراكب متساوق للرموز المكوّنة للنقش. والرسوم أعلاه (يساراً) تقدّم وضوحاً أعلى لتشكيلة الأوراق العريضة التي ينبثق منها التكوين الزخرفي المرتبط بالطقوس الدينية، وكأنما هي إشارة لارتباط الطقس الديني وتمثلاته بالطبيعة التي انبثق منها وعنها، وهو ربط مهم جداً في المعتقدات الدينية حيث تعتبر الطبيعة التمثل الأهم للقدرة الإلهية، والطقوس هي التعبير عن الإيمان والطاعة لهذه القدرة. الصور من نسيبة وغربار، والرسوم يساراً من بيرشم.





صورتان أولاهما/ أعلى لواجهة المسجد الأموي وما تحمله من نقوش، وثانيتهما لقبة الصخرة في القدس من الداخل، بعدسة الكاتب، العليا في آب 1993، والثانية في كانون الثاني 2011.

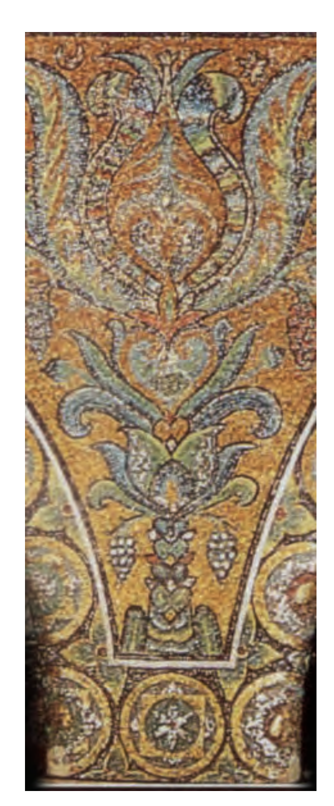
إن عملية تدقيق أولية للنقوش المتموضعة على جدران قبة الصخرة، وبشكل خاص النقوش الفسيفسائية على جدران المثمّن الداخلي من الداخل والخارج، وعلى جدران الشكل الدائري الحامل للقبة يرينا مدى التشابه بين التيجان المنقوشة هنا وتلك التي يضعها القادة السياسيون أو الدينيون في مختلف الحضارات السابقة للإسلام. ويبدو الكمّ الهائل للمجوهرات على التيجان كما هو الحال في تيجان الملوك والباباوات. انظر كذلك الصور على الصفحة التالية.


















يعتبر الغرب الإسلامي، المغرب والأندلس من أكثر بقاع العالم غنى بالمقرنصات، حتى أن هذا النوع من النقوش نسب الى الأندلس. وسواء كانت النقوش قبل إسلامية أو تشكلت مع الحياة الفكرية والثقافية والاقتصادية التي سادت الأندلس خلال الفترة الأموية فيها، فإن وجود هذه المقرنصات بكل هذه الدقّة والتقنية الرفيعة والهندسة الراقية يؤكد على أن كل منطقة في العالم تنتج ما يناسبها من أعمال فنية، تشير إلى رقيّ أبنائها ومدى استيعابهم وتشربهم لثقافتهم وفنونهم. وسواء كان للعرب الفاتحين فضل ابتكار هذه النقوش كما يقول بعض الباحثين أو أنها كانت قبلهم وسمحوا هم بتطويرها واستفادوا منها كما يحدث عادة بين الشعوب المفتوحة والفاتحين فإن وجود هذه النقوش يشير الى مدى الرقيّ الفني الذي بلغته المنطقة. وتعتبر المقرنصات من أكثر الأساليب الزخرفية إغراقاً في الهندسة المعقّدة ويجعل من دراستها هندسياً أمراً في غاية الدقة. يلاحظ في الصور تين (يمين/ اعلى) نمط الخط العربي المغاربي وهو يختلف بشكل كبير وواضح عن الأنماط الأخرى للخط العربي وقواعده المعروفة، ما يؤكد أهميته في الدراسة التاريخية. الصور من موقع: flickr. 369810413 /com /photos / 35887856@N00









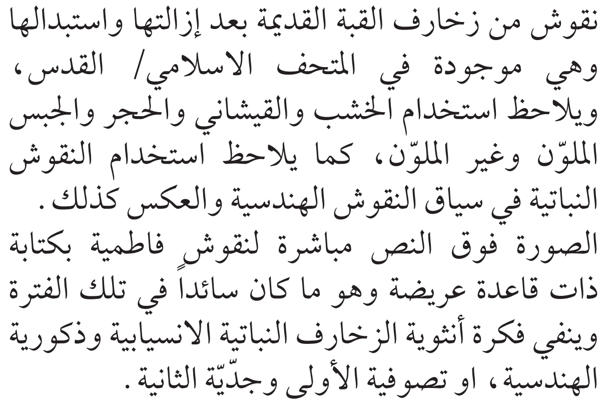






نقوش من زخارف القبة القديمة بعد إزالتها واستبدالها وهي موجودة في المتحف الاسلامي/ القدس، ويلاحظ استخدام الخشب والقيشاني والحجر والجبس الملوّن وغير الملوّن، كما يلاحظ استخدام النقوش النباتية في سياق النقوش الهندسية والعكس كذلك.

الصورة فوق النص مباشرة لنقوشٍ فاطمية بكتابة ذات قاعدة عريضة وهو ما كان سائداً في تلك الفترة وينفي فكرة أنثوية الزخارف النباتية الانسيابية وذكورية الهندسية، او تصوفية الأولى وجدّيّة الثانية.





الفصل الثالث

الفن العربي القديم: أنماطه ومعاييره

التمهيد

يتناول الكاتب في هذ االباب الفنّ العربي القديم بأنماطه ومعاييره وتعبيراته وما يكمن خلفها من أسرار ومعان سواء بتفصيلاتها وتنوعاتها النقشية أو باستعمالاتها الوظيفية الجمالية في أماكن العبادة وغيرها. فالفن العربي القديم هو تجسيد للرؤية التوحيدية التي جاء بها الإسلام منصوصاً عليها في نصوصه الأولى، إذ ليس من المعقول أن لا يلتفت هذا الدين الذي تضمّن شؤون الناس وحياتهم بشكل تفصيلي لرؤية جمالية تمنح المؤمن فضاء أوسع من فضاء اللغة وألفاظهاالتي وردت بها النصوص. لقد لفت القرآن نظر المؤمنين إلى ما في السماوات والأرض من مشاهد الجمال والروعة، ولم يكن يقصد بذلك تقوية إيمانهم فحسب، وإنما كان يريد لهذا الإيمان أن يبقى متواصلا متجدداً . وهذا لا يتمّ في ذهن المؤمن إلا بربطه بمعاني الجمال في هذه الأشياء وتلك الكائنات المحيطة به. لقد رأى العربي القديم الجمال في كل شيء يحيط به في بيئته كالأنعام والدوابّ، وبالتالي فالاستعمال الوظيفي لهذه الحيوانات ليس هو المطلوب فقط من علاقة الإنسان بها، وإنما هي رؤية أخرى فيها من الجمالية ما فيها.

الفن: فكرة عامة

الفن هو التعبير البصري عن السيكولوجية الاجتماعية للبشر، وهو ليس سوى التعبير عن المطلق[1]. وهذه السيكولوجية تتشكل من خلال التجربة الحياتية

للناس، وتأملاتهم الفردية، وردّ فعلهم النفساني تجاه الطبيعة والمجتمع والذات الكامنة فيهم، والفن في اللغة التزيين والتنويع، وهو تطبيق الفنان معارفه على ما يتناوله من صور الطبيعة فيرتفع به الى مثل أعلى تحقيقاً لفكرة أو عاطفة يقصد بها التعبير عن الجمال الأكمل تلذيذاً للعقل والقلب[2]، وفي اللسان: رجل مفنّ أي يأتي بالعجائب، والتفنين: التخليط والتنويع [3].

والفن العربي القديم من أغنى ظواهر مسيرة الحضارة العربية عبر تاريخها الممتد بعيداً في الزمان، مع أن دراسته جاءت متأخرة وعلى أيدي المستشرقين الذين شكّلوا الطليعة الفكرية للاستعمار اللاحق[4]. لذا فتعامل الانسان مع الفن يكون بمثابة نشاط من نوع خاص يتبدى كنوع من التجربة اعتبرها ديوي "واحدية طبيعية"[5]، رافضاً طابع الثنائية التي تقيم تعارضاً بين الروح والمادة، أو بين الوعي والطبيعة، أو بين عالم القيم وعالم الواقع، أو ما بين المعقول والمحسوس، أو الذات والموضوع، فقام بتصفية هذه النظرة من أجل تبيان أن العقل ليس ملَكة منفصلة عن التجربة، أو قدرة متعالية تقتادنا لعالم أسمى يضم سائر الحقائق الكلية، وإنما العقل باطن في الطبيعة، مثله كمثل أي شيء آخر له وجوده ودلالته في صميم التجربة وذلك من أجل ربط الوعي بالطبيعة ربطاً أولياً مباشراً[6]، على اعتبار أن الخبرة جزء لا يتجزأ من الطبيعة، لذا يحاول البحث عن بذور الخبرة الجمالية في صميم عملية التفاعل التي تتم بين الموجود البشري وبيئته، بمعنى الرجوع للخبرة العادية نفسها التي تغدو أداة هامة لتربية أحاسيس البشر وإرادتهم وتطوير اهتماماتهم وتصوراتهم عن العالم وإحساسهم به ونظرتهم إليه، واعتناق ما يتوصلون إليه من معتقدات حوله. ويقوم الفن بإعداد الانسان لمجابهة واقع جديد بالنسبة له، خصوصاً إذا كان الانسان أمام تجربة روحية جديدة تغيّررؤيته عن العالم والكون والإنسان، لذا فالصورة الفنية تعبّر عن العالم الروحي للبشر وبالدرجة الأولى أحاسيسهم النفسية وتصوّراتهم الذهنية في إطار الحياة الاجتماعية للبشر[7]، ويمكنه فعل ذلك دون تشخيصهم، أي بالتعبير المجرد (التجريدي في بعض الأحيان) عن ذلك كما في العمارة والموسيقى، لذا فجميع الأعمال الفنية على اختلاف توجهاتها ذات قدرة تعبيرية وتشكيلية.

والصورة الفنية هي عرض تعبيري لظواهر واقعية أو خيالية [8]، وسواء كانت تشخيصية مباشرة أو تجريدية لونية أو زخرفية فسيفسائية، فهي تعكس هذا الجانب أو ذاك من ظواهر الحياة، ونظراً لأن الصورة الفنية هي المفهوم المحوري في النظرية الجمالية [9]، فإن من أبرز الأمور التي استوقفت الباحثين تلك السرعة التي تمّت فيها، ضمن فترة زمنية قصيرة من التاريخ الهجري، بلورة أسلوب واضح المعالم متكامل لفن عربي ذي مضامين إشارية وبأداء واحد ونظام معماري جليّ نابع من فكر يؤمن بالله الواحد [10]، ولذا فالدين يلتقي في حقيقة النفس بالفن، إذ كلاهما انطلاق من عالم الضرورة، وكلاهما شوق مجنّح لعالم الكمال [11].

إن قدرة الفنان العربي أو حتى غيرالعربي على استيعاب الاسلام، وتشرّبه لفكرة التوحيد الإلهية، خلال قرن واحد من الزمان، أمكن بواسطتها أن يتوصل الوعي الوجداني عنده إلى تعددية فنيّة شكلانيّة استطاعت أن تتجاوزالزمن وتحافظ على تماسكها وشخصيتها الى وقت بعيد. إن هذا يدلّ على مدى استفادة العرب من الحضارات القائمة واستيعابها خلال فترة وجيزة، وهي فترة تمتدّ إلى ما قبل الإسلام حيث كانت العلاقات التجارية بين عرب الجزيرة والبلاد السورية قائمة عبر رحلات نقل البضائع والسلع، وهو ما ذكره القرآن في قوله: ﴿لِإِيلَافِ قُرَيْشٍ إِيلَافِهِمْ. رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ﴾[12]، بل ربما كان هذا الطريق التجاري القادم من أقصى الشرق حتى الجزيرة العربية عبر مكة، ومن ثمّ نحو بلاد الشام فأوروبا، هو أهم طريق تواصلي آنذاك [13]، وفي نفس الوقت يمكننا القول بأن الفنان المسلم الذي أنتج ما نراه من نقوش وزخارف في الشواهد الحضارية القديمة، ليس هو ذاك العربي القادم من الجنوب باتجاه بلاد الشام فحسب، وإنما هو كذلك المواطن السوري البيزنطي المسيحي وريث الحضارة الكلدانية والآثورية[14]. إنه الذي دخل الإسلام وهو ما يزال مسكوناً بتاريخه وثقافته، وهو ذات العراقيّ والإيرانيّ الذي دخل الإسلام وهو ما يزال مرتبط الروح والوعي بحضارة ماثلة عمرها آلاف السنين، ناهيك عن ذاك المصريّ الذي دخل الإسلام أيضاً، وشواهد الحضارة الفرعونية والتاريخ القبطي البعيد ما تزال ماثلة أمام عينيه. لقد تجلى هذا الفن في العمارة والكتابة والرسم بكل أنواعه، كما تجلّت شخصيته في المجال التشخيصي الذي كان يزيّن جدران المباني ممثلة بالقصور والشواهد البيزنطية

المسيحية المنتشرة في بلاد الشام، والتي اعتبرت فيما بعد قصوراً أمويّة كقصر المشتى وقصر المفجر وقصرالحير الغربي [15] .

لم يمتلك العرب القادمون من الصحراء، في البدء، تلك الشخصية الفنية الخاصة نظراً للإمكانات الثقافية والفنية القليلة لدى عرب الجزيرة، مقارنة بإمكانات الفن الهليني المعاصر للفن العربي آنذاك[16]، وظلّ لزمن بعيد مكتَنفاً بظلال الفنون البيزنطية والفنون الساسانية، بيْد أن الفنان الذي وجد نفسه في البداية مقلّداً لتلكم المدرستين بناء على رغبة أصحاب الشأن والمال من الولاة والخلفاء، بعيداً عن قدراته الإبداعية الذاتية[17]، وجد نفسه متذوّقاً وشغوفاً بتلك الأصول الفنية التي نشأ عليها، فأخذ يعيد تشكيل ما لديه من أصول عن رغبة واختيار، ملغياً بذلك شخصيته الإبداعية الجوهرية التي لو لم تُمنع من الأداء لكان لدينا اليوم ثروة فنية موازية لكل ما أنتج الغرب والشرق معاً. لقد وجد نفسه يعمل على الإسراع في تطوير طريقة زخرفية فنية كانت تبدو مظاهرها مبكرة وهي تلك التي سادت قبل مجيء الإسلام للمناطق التي كانت تنتجها [18]، ورغم أن الفنان آنذاك لم يأت بطريقة مبتكرة على طريقة واضحة ملموسة، ذات أصول اعتقادية متبلورة من البداية، لكنه تناول الآثار الفنية السابقة وأدخل فيها روحه الجديدة أو أدخلها هو إلى روحه حيث فهمها واستوعبها، وذلك بامتزاجات جديدة وتنويعات مبتكرة في ذات القوالب. وقد بالغ الفنان آنذاك في دراسة هذه الثيمات التي بين يديه، وبالغ في تحويرها تحويراً يكاد يذهب بأصولها حدّ الإغراق[19]، ولكنه كان حريصاً كل الحرص على البقاء ضمن حدّ الألفة والتناسب أيضاً. وبذل من الجهد ما أوصله إلى خصب عميم في الزخارف الهندسية، وإنشاء نمط من التجريد المنتظم الذي يخاطب البصيرة قبل مخاطبة البصر، سواء في حروفيته الغنية أو زخارفه لا نهائية التشكّل[20] .

الإبداع في حقيقته واحد من قدرتين، الأولى ابتكار ما لم يكن أحد قد ابتكره من قبل وهو يوازي الخلق من العدم الذي تفرّد به الخالق الذي إذا إراد شيئاً قال له ﴿كُنْ فَيَكُوْنُ﴾ [21]، وبالتالي فهو لا يعني على الصعيد الإنساني معنى الخلق من العدم، كما يبدو من ظاهر العبارة، وإنما لا بدّ من أصول ومواد خام وإدراك جوهري للمحيط،

لأن الإيجاد من العدم قدرة الخالق التي يتفرّد بها وحده. والثانية هي تجديد ما كان قائماً بما يجعل منه جديداً لدى الرائي ببصره أو ببصيرته على حدّ سواء. وهو ما فعله الفنان العربي ويفعله أي فنّان آخر في الكون، ولكن الفنان العربي القديم لم يعمد إلى إلغاء علاقة العمل الفني بمصدره الأول وأصوله، وإلا كان مزوِّراً وإنما أراد الخروج بالعمل الفني عن شكله ومضمونه، وأعاد صياغته بما يتوافق مع معتقداته، ما أدى في بعض الأحيان إلى اختفاء علاقة العمل الفني بأصوله ومصادره الأولى [22].

لقد أراد هذا الفنان أن يعبّر عن وجدانه وحسّه تجاه الخالق. هذا الخالق الواحد المتوحّد المتفرّد بتلك الصفات والأسماء التي امتلأ بها العقل العربي والروح العربية، عن طريق محاكاة الأشكال الطبيعية المحيطة به، لأنه ليس بإمكانه أن يمنح الصور والأشكال روحها التي يمنحها إياها الخالق، فعمل جاهداً عن طريق إيجاد قيم سامية يجسّد من خلالها روح الإبداع ويعبّر بها عن وجدانه الداخلي وإيمانياته التي تعلو على مفاهيم ومكوّنات الزمان والمكان، وارتباطها بالله [23]. واستطاع هذا الفنان أن يطوّع ما وجد في تراث الماضين لخدمة أهدافه، وذلك حين أضفى على مفردات تلك المنجزات طابعاً خاصاً نابعاً من فلسفته التوحيدية التي آمن بها، فشكّل بمعرفة كاملة ووعي مدرك لغة فنية تجسد قيمه الدينية ذات الإشراقات الروحية التجريدية البعيدة عن التجسيم والتشبيه الحسّيّين، محاولاً أن يجد لنفسه فنّاً خاصاً لا تحكمه غير شروط عالمه الذاتي، وتلك ولا شكّ ثورة على القيم الفنية السائدة آنذاك، والتي كانت تخضع لمقاييس الفن اليوناني والروماني الذي اتصف بعبوديته المفتوحة للوجود المحسوس ممثلاً في أعلى الكائنات وجوداً وحضوراً، ألا وهو الإنسان، بجسده ذي المواصفات العالية [24]. ولأن أصالة أي فنّ تنبع من قدرته على خلق أي تركيبة تجمع بين المادة الموجودة وما يضفيه عليها، لذا فإيجاد الفضاء أوالحيّز الملائم للعبادة الإسلامية في داخل المسجد الأموي كمثال، هو الذي غيّر وظيفة الأعمدة التي كانت مستخدمة هناك، وأعاد ترتيبها لتتلاءم مع الهدف الذي حُوّلت فيه الكنيسة المسيحية إلى مسجد. كما تعدّ قبة الصخرة تجربة من أهمّ التجارب التي أوجدت معادلة فكرية فلسفية جمالية، فالشكل المثمّن الذي يشكل قاعدة القبة قائم على التراكب ما بين الدائرة والمربع: الحركة والسكون، الزمان والمكان، خصوصاً وأن المثمّن هوالتقاء مربّعين وتقاطعهما، فاقترب من الدائرة بمقدار ما ابتعد عن المربّع، وهو ما يسمّى بتدوير المربع أو تربيع الدائرة، أي توسط العلاقة بين

الزمان والمكان. وهو ما يُعتبر إبداعاً قبل إسلامي، لأن هندسة المكان كانت موجودة قبل الإسلام في الهندسة السورية البيزنطية والفارسية العراقية القديمة [25].

لقد كان يهمّ هذا الفنان البحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد من اشتباكات قواطع الزوايا ومزاوجة الأشكال الهندسية لتحقيق الجمال الرصين الذي يصبغه على أشكاله. ومع علمنا بأن الزخارف والنقوش الزخرفية بأشكالها المتنوعة جداً، لم تكن من ابتكار الفنان العربي وحده ابتداء، وإنما سبقته إليها الحضارات السالفة كالإغريقية والساسانية والمصرية كما يبدو في آثارها ونقوشها، وإنما تمسّك هو بالنموذج الذي وجده متداولاً، وسعى إلى إيجاد خطاب جديد عبر تنويع المفردات، فراح يحوّر هذه الأشكال لتتلاءم مع عمله وتتجانس إلى حدّ أن معالم العناصر هذه كانت تختفي أحياناً وتذوب على نحو يصعب التكهّن بمصادرها [26]، وذلك من أجل الوصول إلى أبلغ درجات السموّ والبهاء.

فلسفة الجمال في الإسلام

إن فلسفة الجمال في النظرية الإسلامية تتكوّن للإنسان خلال تجربته الاجتماعية في سياق تطبيقه للمنظومة الدينية، وإيمانه بما تضمنته من معتقدات والتزامه بما فرضته عليه من اشتراطات سلوكية في حياته، وبالدرجة الأولى من خلال تعامله مع الظواهر الجمالية المحيطة به، لذا فالفنان الذي لا تطّلع نفسه من الكون إلا على الحياة اليومية الصغيرة أصغر مساحة من الفنّان الذي تطّلع نفسه على ما وراء هذه المساحة المحدودة من الكون والحياة [27]، وإن تكرار تجربة تعامل الإنسان مع مثل هذه الظواهر يمكنه من أن يفرز من خلال التجربة، ويعكس في وعيه بعض السمات المتماثلة، التي تتسم بها طبقات ومجموعات معينة من تلك الظواهر، وهي ظواهر تكون بمجملها اجتماعية ناجمة عن تلك العلاقة بين الإنسان والمحيط حوله من جهة، والعالم الآخر خلف حجب الغيب، فكلها انبثق من إرادة الله وكلها صائرة إليه وكلها محكومة بقدره، ومن ثمّ فهي «نظام» دقيق مترابط لا فوضى فيه ولا اضطراب ولا مصادفة ولا مجازفة [28]، والاستناد الى ذلك لتمييز الظواهر الجمالية، واستبيان الفرق بين الجميل والقبيح، السامي والمبتذل، هو الذي يمكن إطلاق مصطلح علم الجمال عليه [29]. بيد أن أفكار

الانسان الجمالية المستندة الى تجربته الجمالية الشخصية المباشرة وحدها هي أفكار محدودة وسطحية، وهي ما نسميه بالأفكار الجمالية الفردية ذات الأبعاد المحدودة بسلوك الفرد نفسه، ولكن يتمثل أرفع مستوى للوعي الجمالي في النظريات الجمالية التي لا تتكوّن عفوياً، بل هي نتاج النشاط الواعي للفلاسفة الجماليين الذين يدرسون الظواهر بكليّتها وفي سياقها الاجتماعي المتحرّك، وهذه النظريات ثمرة بحوث متخصصة. وتكون محصلة هذه النظريات ميداناً خاصاً في المعارف الفلسفية يسمى علم الجمال [30]. وفي علم الجمال حالياً الكثير من النظريات المتنوعة التي تتباين طبقاً للمبادئ الفلسفية التي تقوم عليها [31]. ويخلص فلاسفة الجمال الى أن الصورة الفنية تغدو نوعاً من الواقع المادي المنعكس، ولكنها وُضعت خلافاً للصور الأخرى، طبقاً للوعي الفردي للفنان وتصوراته السياسية والقانونية والأخلاقية والدينية وغيرها عن العالم، لذا فإن الصورة الفنية ليست انعكاساً ميكانيكياً للواقع الذي كان الفنان قد تقبّله في الحياة. ويبدو العالم الفني الذي يصوّره عمل الفنان بعد ذلك عادلاً أو مجحفاً خيّراً أو شرّيراً، جميلاً أو غير جميل، لا بمقارنة الجمال في الطبيعة بالفكرة التي هي الجمال المطلق وإنما بما هو في المثال المنشود للجمال كما يقول هيجل[32]. وهنا يمكن التقاط أثر الإيديولوجيا في توجيه الفن إلى الزاوية التي تفترضها الإيديولوجيا.

لقد قام هذا الفنّ على أساس فكرة جوهرية هي (الجمال الجوهري)، ولأن الجوهرية صفة إلهي، كما يقول بذلك علماء الكلام والفلسفة، فإن هذا الجمال ذو وجهين: ظاهره العالم الدنيوي المتمثل بالطبيعة وأشكالها المتنوعة، وأرفع كائناتها تطوّراً ورقيّاً وهو الإنسان، وباطنه القيمة الإلهية التي تتجلى في الخالق بصفاته وأسمائه وحضوره المطلق، وفي عالم الغيب بكل ما يتضمّنه من مكوّنات لا تنكشف إلا لمن تمّ اختيارهم لذلك، خصوصاً تلك العلاقة العميقة بين الإنسان وخالقه. وهنا يجدر الوقوف عند مفارقات فكرية ذات طابع معاصر تساعد على الفهم، حتى لا نخطئ الحكم على فلسفة الجمال في النظرية الإسلامية.

إن مكوّنات فلسفة الجمال النظرية لا تنبثق من تأمل ذهني تخيّلي فحسب كما يبدو للوهلة الأولى من التفكير في المصطلح، لأن الفلسفة ليست هي الحكمة المجرّدة

القادمة من الذهن ونشاطاته فحسب، بل لا بدّ لها من واقع تقف عليه بل وتنطلق منه ابتداء، وتنبني علاقتها معه على أساس علاقتها بالكون حولها، وبخالقه ابتداء، لأن الفن هو الذي «يهيئ اللقاء الكامل بين «الجمال» و«الحق»، فالجمال حقيقة في هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال[33]. لأن البحث في الحق هو جوهر عملية التفكير التي تقتضي وجود (موضوع) تتم حوله عملية التفكير، وتستخلص بعد إعمال الذهن فيه الأفكار المتعلقة به. و(الموضوع) هنا يجب أن يكون واقعاً، أي ذا واقع موضوعي خارج عن الذهن الإنساني، تتعامل معه الحواس وتنقله إلى الذهن الذي يقوم بتحليله وتعريفه واستخلاص الأفكار، لذا فإن فلسفة الجمال في الإسلام تقوم على وجود موضوع أولاً وقواعد نظرية عقائدية منبثقة عن الرؤية الإسلامية وتصوراتها للكون والحياة والإنسان[34]. ويطرح أوليغ غرابار[35] المقولة الهامة: إذا توفّرت للفن الإسلامي خصوصية بصرية فمن الضروري أن يوجد لديه وعي أخلاقي وجمالي يحدد الجميل من الرديء، الجيد من القبيح، المقبول والممنوع، وبالتالي يمتلك مذهباً يسمح بالحكم على «إسلامية» ما يقوم به معتنقوه من نشاطات وإبداعات»[36]. وفي الحقيقة فإنه ليس هناك من فكر شمولي يمتلك تصوّراً متكاملاً عن الكون والحياة والإنسان إلا ويتضمّن خصوصية بصرية مزروعة في ثنايا الوعي الذي يطرحه، ولكن التجربة الاجتماعيةوتحليلها هي التي تبلور مثل هذه الخصوصية وتقدّم تفسيراً لكل ما ينتج عن الأفراد المعتنقين لها من إبداعات، بل ويرى فيها توسيعاً للفضاء الفلسفي الوجداني، ويجعل منها بالتالي «نظرية جمالية» خاصة بهذا الفكر منسجمة مع أطروحاته وفلسفته في الحياة، وهي الفلسفة القائمة بكليّتها على التوحيد، وهي تستمدّ خصوصيتها من رؤيتها للكون والحياة والانسان وتلك العلاقة الجوهرية بينها[37]. لقد استُخدمت كلمة (الجمال) في النص القرآني في سياق أخلاقي سلوكي، ففي الآيات: ﴿فَاصْفَحِ الصَّفْحَ الْجَمِيْلَ﴾[38]، ﴿فَصَبْرٌ جَمِيْلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعانُ﴾[39]، ﴿فَاصْبِرْ صَبْراً جَمِيْلاً﴾[40]، ﴿وَأُسَرِّحْكُنَّ سَرَاحَاً جَمِيْلاً﴾[41] ﴿وَاهْجُرْهُمْ هَجْرَاً جَمِيْلاً﴾[42] خاصة حين نقارنه بنعت (حسن)[43]، الذي يوصف به الشيء الجميل مع تضمّنه إيحاءً أخلاقياً مرتبطاً بالاستعانة بسلوك يوصف بأنه الجميل، كالصبر والصفح والتسريح والهجر، أكثر مما يحتمل إيحاءاً فنيّاً جمالياً. إلا أن اللفظ ورد بلفظه في سورة النحل التي حملت اللفظ (جمال)، ﴿وَلَكُمْ فِيْهَا جَمَالٌ حِيْنَ تُرِيْحُوْنَ وَحِيْنَ تَسْرَحُوْنَ﴾[44]، والتي تلفت النظر لما يتضمنه الشكل الظاهري

للدواب والأنعام من قيم جمالية عالية لا يلتفت الناس إليها في كثير من الأحيان نظراً لغلبة الاستخدام الوظيفي لهذه الحيوانات وإغفال الجانب الجمالي، والآية تشير إلى مكمن من مكامن الجمال فيما لا يلتفت إليه الناس إلا لماماً، فكيف ببقية المكامن التي تملأ الكون ﴿وَإِنْ تَعُدُّوْا نِعْمَةَ اللَّهِ لا تُحْصُوهَا﴾ [45]، ويُلحظ الجمع بين الجمال، وهو الاشتياقات الروحية وبين الاستفادة من النعم، ما يعني أن للجمال هدفاً وظيفياً باعتباره نعمة من نعم الخالق على الإنسان، يستفيد منها ويستمتع بها.

إن آفاق النفس والوجدان الإبداعية الإيمانية، التي انبثقت عنها، وفيها، فكرة التوحيد الإلهي في الكون، وعبر التجربة الاجتماعية للناس، وتأملهم في أنفسهم وما حولهم في ظلّ الحضور التوحيدي في وجدانهم، أوجد رؤية خاصة للجمال، فهو الفن الذي يهيئ اللقاء الكامل بين «الجمال» و«الحق»، لأن الجمال هو حقيقة في هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال، ومن هنا يلتقيان في القمّة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود[46].

ولا شكّ أن في النفس مَلَكَة هي أشبه بجهاز يحسب المقاييس والأبعاد والأضواء والظلال على طريقة الروح في الإدراك وليس على طريقة العقل في الفهم، وقد يتدخل العقل في تقويم الجمال لكنه ليس الذي يلتقطه في الأشياء المحيطة ويتفاعل معه من الوهلة الأولى دون تفكير [47]، ومن هنا كانت الآية ﴿فتبارك اللهُ أحسن الخالقين﴾[48] لتضع المؤمن على جوهر حقيقة الجمال ونتيجة التأمل فيه والاستمتاع به. ويؤكد بوزوورث أن الاسلام لم يطلب أي صيغة معمارية ولم يضع اشتراطات هندسية أو مواصفات معمارية لمكان الصلاة، بل ومنع في بعض الأحيان الإغراق في تزيين المكان، وهو يرى أن المهم هو وجود علاقة مؤسسة بين الصور الهندسية المعمارية والنص، وهو لا يراها إلا في نطاق ضيّق وفي مرحلة متأخرة من التاريخ الإسلامي. لقد شكّل الفنانون العرب القدماء بعد إسلامهم، لأسباب تاريخية محددة وبخصائص مهمة، نظرية عامة للفن، تشكل مفتاحاً، للنسق البصري، لأن الفن ينتمي للإنسان، أي هو عبور الإنسان من ذاته لذاته التي لو عبرها فسيكون قد عبر لخالقه متوحداً موحّداً [49]. ومن هنا يجب أن تُفهم مقولة الفن الإسلامي في إطار دورها المجتمعي مقترنة بالرؤية الفردية للمؤمن.

يرى أوليغ غرابار ضرورة وجود عناصر للنقد الفني في الفكر والأدب الديني توصل لإنتاج عناصر للنقد الفني بعد ذلك [50] . وفي تطبيقه لمقولاته هذه يخرج بنتيجة هامة تقول بأن الهندسة المعمارية هي وحدها التي تجلّت فيها الرؤية الإسلامية آنذاك، وعبّرت بها عن نفسها بالطريقة الأكثر أصالة، ولكنه في تتبعه لتاريخ المعمار والحضارة الإسلامية يرى أنه لا يوجد في النهاية شيء إسلامي في العناصر المكوّنة للمآثر الإسلامية، كالمسجد الكبير في دمشق أو قبة الصخرة في القدس، فالمآثر غير الإسلامية، حسب المستشرقين، هي التي أثْرت الذوق الإسلامي[51]. إن هناك مغالطات كثيرة في آراء الكتّاب الغربيين حول هذا الأمر، وأنهم إنما قاسوا الرؤية الإسلامية من خلال المنظور الجمالي الغربي، التي ربما تلتقي في بعض جوانبها بالرؤية الإسلامية من حيث وظيفية الجمال [52] .

إن وظيفية الجمال هي جزء من الهدف الإسلامي الأعلى القاضي بتوجّه الإنسان في نهاية مطاف حياته إلى خالقه ليحظى برضاه، وتدل الآيات التي تتحدث عن النظر في الكون إلى أن هدف التأمل هو الوصول إلى الإيمان بالله. إن الفكرة الغربية تقول بأن الايديولوجيا تشوّه التجربة الفنية الإنسانية بإرجاعها إلى أحد مظاهرها الجزئية، فتقيّمها بشكل اعتباطي وتبالغ في تمجيد هذا المظهر الجزئي، وأن الفنّان يشكّل حقيقة شخصية جريئة مختلفة، واختلافاته عن الآخرين يُعوّض عنها بممارسة قدرةٍ متسامية لا يمكن لمسُها، فالإنجاز الروحي الذي يقدّمه الفنان للمجموعة حوله، تقنعهم بضرورة بقائه في دائرته الروحية العالية، بل ويغبطه البعض على ذلك ويتمنون اللحاق به[53] . إن الطبيعة التي يتكلم عنها فنان ليست هي الطبيعة «بحدّ ذاتها»، إنه يرى ما لا يرى الآخرون، ذلك لأن الأمر يتعلق بطبيعة منقولة مرّتين؛ المرة الأولى من قِبل المجتمع والمرّة الثانية من قبل المبدع، ولم يخطئ من قال في الكلمات والأشياء إننا لا نعرف أبداً إلا ما تسمح به البيئة العقلية لحقبة ما [54] . في هذه المقتطفات وجوه عديدة للقياس على الحالة الإسلامية، مع التأكيد على أن المفكرين الغربيين لم يتشربوا الإسلام بما يكفي لفهمه واستيعابه، ولا العقلية العربية التي استوعبته منذ البدء.

فالإسلام بذاته أيديولوجيا، أي تصوّر كامل مكتمل عن الكون والحياة والناس، وهو ذو مواصفات ومكوّنات غاية في الدقّة والارتقاء [55]، وهي أيديولوجيا توحيدية بالإطار العام والأساسي، وسواء كانت واحدة متوحدة في أطروحاتها أو مشتركة مع إيديولوجيات أخرى فإن ما ينطبق على الإيديولوجيا التي تشوّه التجربة الجمالية لا ينطبق على الإسلام في جوهرانيته، لأنها لا تُرجع التجربة إلى أحد مظاهرها الجزئية، وإنما تبقيها في سياقها الكلي، رغم تركيزها على الجزئية الذهنية للفنان.

لنقرأ الآيات التالية: ﴿ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِنْ بَعْد ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدَّ قَسْوَةً. وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ، وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ﴾[56] يتوجّه الخطاب هنا للمسلمين كي لا يكونوا مثل بني إسرائيل الذين وصفهم النصّ بهذه الكلمات. إن هذه الصورة تحمل القارئ مسلماً أو غير مسلم على إطلاق الخيال في إدراك المعنى الذهني، فهو لا يستطيع الوصول للفكرة المطلوبة قبل إعمال الخيال واستيعاب الصور المتلاحقة في النصّ، ومن ثمّ يُترك له المجال للاحتفاظ بالصور لاستخدامها لاحقاً في أي نشاط، جمالياً كان أم ذهنياً أم دعوياً، وذلك لتقديم «عمارة وافرة الجمال محققة للوظيفة مراعية لشروط الشرع وآداب الإيمان، مع الحرص على نشر مذهبها المعماري في كل المدينة وكل الأقطار.. بمايدفع الدعاة إلى احتلال مواطن تأثير فكري ومعنوي إذا أجادوا وصف الجمال وتفسيره وفهم وجوهه وصفاته وطرائقه [57]. لذا فالإيديولوجيا لم تشوّه التجربة هنا، ولم تحصرها في العملية الذهنية، ولم تحشرها في زاوية التعبّد البحت المعزول عن نبض الحياة الاجتماعية للفرد والمجتمع في آن واحد، وإنما قدّمت «صورة» يمكن توظيفها والإقلاع بها في فضاءات واسعة، ولو كانت بعيدة عن المتطلب الإيديولوجي. ونحن نرى مثل هذا التوجّه لدى فنانين من غير المسلمين الذي وظّفوا معرفتهم بصور دينية إسلامية في أعمالهم الفنية الكثيرة، كما نرى لدى بيكاسو وماتيس وروبرتس وغيرهم.

في الصور المتلاحقة التي يوردها القرآن في سوره، دعوة للتفكير والتأمل للوصول إلى نتيجة واحدة هي الإيمان، ولكنها بعيداً عن هذه الجزئية الوظيفية الذهنية، وبعيداً عن الهدف المسبَق للدعوة والتأمل، تفتح آفاقاً واسعة للرؤية الفنية الجمالية،

بحيث يحدث أن تُنسى الجزئية الأولى لمن امتلك خيالاً عميقاً قادراً على التقاط تفاصيل الصورة بانفعال، يدفعه للتعبير عنه بصورة أخرى لا بكلمات، مع أنه لا يُغفل الجزئية الذهنية الأولى ، والتي ربما تساعده على الربط أو الدمج بين الجزئيتين فيؤمن ويبدع أو يبدع ثم يؤمن . . أو يفعل أحدهما وتلحقها الأخرى، حسب ما توصله إليه الحالة، فالكون كتاب مفتوح يحمل بذاته دلائل الإيمان، ولا يبقى سوى الاستقبال السليم للمؤثرات الكونية[58] .

إننا نجد في قصور العصر الأموي، مثلاً، تصويراً حيّاً للكائنات على جداريات قصير عمرة في البادية الأردنية وصور مدن وحدائق على فسيفساء الجامع الأموي في دمشق، وهي الفسيفساء التي تمثل مناظر الطبيعة بحدائقها بدون كائنات حية . إن التصوير هنا يختلف تماماً عن التصوير في الحضارات الأخرى، فالتصوير في الحضارة الغربية هي التعبير عن مادية الفكر اليوناني، وهذا ما حدث في بداية عصر النهضة حيث سيطرت نظرية المحاكاة التامة للطبيعة مع محاولات فنية مبدعة لتجسيد الفكر والمعتقدات الدينية في لوحات كبار الفنانين آنذاك، كما أن الصورة هناك كانت تؤدي دوراً طقوسياً ومهمّة تعليمية وعظية، ولهذه الصور دور تعليمي ووعظي وهي ليست للزينة فقط .

أما في الاسلام فقد قامت اللغة العربية باستيفاء الحاجات الروحية وأدّت بقدراتها التعبيرية والتصويرية وظائف الصورة على أحسن وجه، فبواسطة اللغة استعاض المسلمون، ولا سيما العرب، عن التصوير التوضيحي بالكلام، باللغة، واستيفاء الحاجات الروحية عن طريق الوصف وليس عن طريق الصورة [59] . لذا وجب عند تذوّق العمل الفني هنا أن ينظر إليه من هذا المفهوم الروحاني والشكلي معاً، أي لا ننظر فيه إلى الشكلي فقط، بل الروحي والشكلي معاً . وكلما اقترب العمل من مفهوم الروحاني وتسامى على المحاكاة الحرفية، كان أقرب إلى مفهوم الجمالية الإسلامية، والمثال على ذلك أن الفنانين العرب القدماء لم يكونوا عاجزين عن المحاكاة الطبيعية في تصويرهم ورقشهم، وأن فكرة التجريد عندهم لم تولد عن قصور في فهم الأشيا، كما يقول المستشرقون، الذين يعتبرون توجّه المسلمين للرقش نظراً لتحريم التصوير التشخيصي، وهذه فكرة خاطئة . لأن فكرة التجريد عندهم إنما نشأت عن وعي على رفضهم للمادة المجرّدة لذاتها[60] . صحيح أنه لما خرج العرب من الجزيرة العربية لم تكن لهم أنماط فنية

مرئية إذ اقتصر التعبير عندهم على الشعر، وكانت حياتهم المتنقلة من مكان إلى آخر في صحراء شاسعة ليس فيها سوى الامتداد والرمل والشمس والصفاء الكوني في ليل مرصعة سماؤه بالنجوم المتلألئة[61]، تحول دون أن يقيموا حضارة استقرار مثل الحضارة الساسانية أو البيزنطية، لكنهم بعد استقرارهم واندماجهم بدأوا بتحوير الأنماط وفق مفهومهم للجمالية.

إن اللغة العربية لغة شاعرية، لذا فالعرب السابقون ليسوا ظاهرة صوتية فقط كالعرب المعاصرين، كما يقول القصيمي [62]، مع أن الجسم الأهم والقسم الأغلب على الحضارة العربية هو الكلام، ولذا جاء القرآن بالكلام، وواجه العرب بالكلام الذي يشكل الشطر الأهم من وجودهم، لكنه لم يقل لهم أن قفوا عند الكلام ولا تزيدوا عنه. وإنما أورد لهم ما من شأنه أن يفتح نافذة أخرى واسعة للخيال الإبداعي، تخرج بهم عن استلاب اللغة التأملية لخيالهم.

إن افتراض أن الإبداع التصويري ينتج عن نشاط تأملي للفكر تشارك اللغة في تشكيله، دون أن يكون له تجذّر عميق في سياق الحياة الاجتماعية يزيد من دلالاته التواصلية، هو افتراض غير دقيق. إن المبدأ الأساسي لمحتوى ما كتبه «لوكاتش» هو بدون شك، البحث عن نقاط الإضافة للأعمال الحضارية في الأطر الاجتماعية وهذا يفترض لقاء (أحياناً ممكناً) لمجموعتين مختلفتين: الروحانية المبدعة والحياة الاجتماعية.. على مفترق هذا الحاصل للفينومينولوجيا الهيجيلية والظاهراتية السارترية والجدلية الماركسية، كمذاهب تمتلك نظريتها في علم الجمال، يعتقد لوكاتش أنه من الممكن إقامة علاقات بين التجربة الاجتماعية بكليّتها، وتعبير فرد عن عصره من خلال عرض جمالي[63]. من هنا فإن العلاقة المفترضة بين الفرد والجماعة، بين الجزء والكل هي علاقة جدلية، ولا يمكن لأحدهما الظهور بشكل أحادي مفصولاً عن الآخر، فالإبداع بما هو حالة فردية ناجمة عن تلك العلاقة بالمحيط (المجتمع، الطبيعة، الكون وما ينبثق عنها) يحتاج أداته ومادته التي يعمل بها، لذا تقدّم اللغة العربية حقولها الدلالية للكلمات بما يتيح تحويل الكلمة إلى صورة، إذ تحتوي كل كلمة على صورة لا يستطيع الذهن إهمالها، بل ولا تجريدها من حقلها الزمني والمكاني. والقرآن بما هو كلمات ذات حقول دلالية يكشف

عن تفاصيل وخفايا الوجود بصورة عالية التأثير للوصول بالمؤمن لآفاق عوالمه الذهنية من جهة، وللوصول بالإنسان الكامن في المؤمن لآفاق عوالمه الإبداعية.

إن وظيفة الفنان هي «التفتيش الدائم عن وظيفة لايمكن الإمساك بها»[64] وهي الوظيفة التي تناط بقدراته الإبداعية وتتطلب التحرر من حصارات الهدف المسبق للإيديولوجيا للوصول ربما لذات الهدف عن طريق آخر، أو للوصول لهدف آخر يقترب أو يبتعد عن هدف الإيديولوجيا حسب الحالة التي عليها الفنان.

إن علم الجمال هنا ينطلق بدءا من مقولة كونية تبدأ من المركز الأول في الكون، هو الله وهي مقولة توضح طبيعة الحقائق الكبرى التي يتعامل معها الفنان العربي، والارتباط بين هذه الحقائق: حقيقة الألوهية وحقيقة العبودية [65] . لقد وجد الإِسلام في أنماطه الزخرفية، استكمالاً لصياغة تعبيره الفني المسمّى بالاستعمالات المُحكَمة المدروسة هندسياً للنمط اللانهائي، وهي استعمالات أنجزت عبر تجارب متواصلة من الصقل والتهذيب والتطوير، لذا كانت مُحكَمة وذات صيغة لانهائية تشير إلى إيمان الفنان المسلم بلانهائية الوجود المحيط. إن نزوع الاسلام في التزيين الهندسي ذي التكرار الكثير يعزى إلى التحريم الديني لصنعة الصور، حسب ادعاء المستشرقين، وهذا تضليل غربي، لأن التكرار الكثير يعزى في جوهره للروح الإسلامية التي توثّق بالتكرار علاقتها بالوجود، وهي تدور بنظام تكراري حول مركز وجودها الجوهري. إن التكرار ذو وظيفة هامّة، لذا فهو يستخدم باستمرار من قبل العديد من الأعراق والطوائف والقوميات منذ بدء الظهور الإسلامي في البلاد المتي غزاها العرب بعد إسلامهم. وعلى سبيل المثال فإنك تجد هذه الأنماط تقريباً في كل المساجد القديمة أو الحديثة البناء، ففي القدس، والقاهرة واسبانيا ودمشق، بل وفي إيران وأفغانستان والهند، تجد ذات الأنماط الزخرفية مع تغييرات تتناسب وحضارة المنطقة
.

ان الانتشار الواسع لهذه الأنماط الزخرفية يوحي بأن هذا النمط من الصياغة أو أسلوب التعبير إنما جاء لإشباع رغبة جوهرية في الاسلام[66] . هذه الأنماط في صيغها اللانهائية تعكس الرؤية الأساسية في الاسلام، وهي التوحيد لله الذي لا يتجزأ. إن

التكرار اللانهائي نفسه في المركز الكوني المعقّد تعكس عقيدة الإله الواحد الذي لا يتمركز تأثيره في التجلّي والظهور الإلهي كما في المسيحية، لكنه الحضور التام المنتشر بالقوّة في كل مخلوقاته. وبالتالي فإن الزخرفة الدينية هنا تربط السكونية اللانهائية بواسطة التناظر مع بقية المواد الأرضية بالإله الذي يتصف بالوحدانية المطلقة. ونظراً لأن العامل الأكثر أهمية في الفن العربي بعد الظهور الإسلامي هو الديني فإنه لمن غير المستغرب أن تلك الأنماط وصلت إلى أعلى درجات التطوّر في الزخارف المعمارية الدينية [67].
منذ الأيام المبكرة للإسلام، خلتْ المساجد من اللوحات التصويرية والنحتية في حين أن الأنماط التجريدية ولوحات الخطوط كانت هي الصيغة الفنية الوحيدة المسموح بها، وكان النمط الأكثر تطوّراً هو الذي يجمع بين النقوش الزخرفية والخط العربي بأشكاله المتعددة، وذلك من خلال إدراك الفنان العربي القديم للعلاقات الهندسية القائمة بين الأشكال[68]، كعلاقة المثمّن الهندسي بالدائرة المنحنية الخطوط، وعلاقة المربع الثابت بالدائرة المتحركة، أي علاقة السكون بالحركة، وعلاقة الخط المنحني الانسيابي بالخط المستقيم، مما سيرد تفصيله في الباب الثالث. وكنتيجة لذلك المستوى من التصميم لقي القبول العام كصيغة فنية ثابتة ومتوازنة. ويرى غاستون فييت[69] أن الشرقيّ (المسلم بشكل محدد) ينعم بلذّة فائقة إذا ما سمع أو رأى الموضوع يتردد إلى ما لا نهاية، لذا فالفن المناسب لهذه الروح يجب أن يحمل صفة التكرار والترداد إلى ما لا نهاية، وهذا ينطبق لديه على النقوش والزخارف القديمة، مع مواصفاتها الأساسية وهي الامتلاء حتى لا مكان للفراغ، والكثافة أي الخصب في التنوّع مما يُحدث الاستمرارية والاتجاه الروحي نحو التأمل الواسع الآفاق، ضمن حركة الروح نحو خالقها ومركزها الأول.

النقش العربي القديم، مكوّناته وفلسفته

لم يكن للعرب الذين أتوا من جزيرة العرب فنّ خاص بهم، عدا ما لديهم من ملكة اللغة والشعر التي صقلها القرآن وهذّبها، والحضارة الإسلامية التي وصلت ذروتها في القرن الثالث الهجري إنما ساهمت في نشأتها جميع الشعوب والعناصر الحضارية التي كانت سابقة على ظهور الإسلام الذي بدوره استوعبها واستفاد منها وجعلها جزءا من بنيته الحضارية [70].

وإذا كان القرآن قد نقل الثقافة العربية نقلة بعيدة بإدخالها في عالم الوعي الديني التوحيدي المختلف، إلّا أنهم فنيّاً ومعمارياً لم يتركوا ما يشير إليهم في بدايات نشوء الظاهرة الإسلامية فيهم، والدليل أن المساجد الأولى في الإسلام لم تحمل سوى الطابع البسيط بوظيفته في الحماية من البرد والحرّ. وإذا عرفنا أنه ليس هناك تولّد ذاتي في محيط الفنون الرفيعة بمعنى أنه لا بدّ من سابق على اللاحق، فقد نشأ الفن آنذاك بفضل تطور التقليد الفني السابق، وتطبيقه على الحياة الجديدة، وهو المسار التطوّري الذي تنحي فيه الشعوب منحاها في التطوّر الفني والمعماري، إذ عادة ما تبني على سابقتها وتُحدث جديدَها من خلاله. لقد نما أولاً بتأثير الخلفاء الأمويين فتأثر بمظاهر الفن البيزنطي والفن الشرقي القديم كما هو الحال في قصر المفجر الذي يحتوي من الأشجار ما تجد له مثيلاً في مسجد دمشق الكبير، ويعود نمطها إلى نمط الأرضيات في النمط الموجود في قاعات العصر البيزنطي في انطاكية وكذلك في القسطنطينية ومادبا وكنائس بيت لحم وغيرها، ويؤكد ذلك وجود صور الحيوانات ذات الطابع الشرقي، حيث تتجلى فكرة الأسد الذي يهاجم غزالاً في بلاد فارس منذ العصور الإخمينية [71]، الباقية مظاهره في بلاد ما بين النهرين، وفي بلاد فارس ولا يخفى أن تصميمات البنايات الأولى التي حلّت أمام العرب محلّ المساجد القديمة قد اتُّخِذت من تصميمات الكنائس الملكية المسيحية ذات الأسواق المتوازية خصوصاً الكنائس القديمة ككنيسة كونستانس في روما والمهد في بيت لحم وإيليونا في القدس[72]. وكل هذه البنايات مسقوفة بسقوف عادية لا قباب عليها، وكانت تستعمل على عهد الأمويين في جدرانها الحجر المنحوت المركّز بعضه على بعض والمثبت بقليل من الملاط، الذي ربما لا يستطيع تثبيت الحجارة في حال وقوع زلزال، ولم تأخذ القبة والعقود الصفة الإسلامية المتعمّدة، إلا بعد أن انتقل العباسيون بالخلافة إلى بغداد، فاستعملها البناؤون كما استعملوا في بنائهم اللبن والكلس[73].

بالنسبة للمواد التي استخدمت في بناء هذه الجوامع الجديدة فقد اتخذت من مواد الهندسة السورية وبقاياها [74]. أما إذا نظرنا إلى زخارف الشواهد المعمارية الأولى فهي استمرار لسالفاتها؛ الزخارف الشرقية الآرامية والفارسية وبعد ذلك الغربية اليونانية

والبيزنطية بما حملته من رموز وشعارات وعلامات عديدة، وكان تمثيل الأشخاص البشرية قد بدأ يتلاشى من هذه الزخارف، بغياب العنصر الإغريقي الذي يؤثر التعامل مع التشخيص البشري أكثر من أي مفردة طبيعية أخرى، فتقدّم عليه الزخرف النباتي ثم الزخرف الهندسي.

ولم يتجاوز مزخرفو البنايات والعمائر الأولى الطرق والأساليب التي كانت في البلاد المفتوحة آنذاك. ويمكن إدراك ذلك بسهولة إذا عرفنا أن اللون الذهبي وما يتوافق معه من ألوان النقوش كان سائداً، فالذهب هو الأغلى والأجمل في مقاييس الجمال اللوني آنذاك، ويزيد الأمر جمالاً ووقعاً في النفس وما تراه العين من امتزاج الأخضر بالذهبي. وإننا نرى الفن نفسه في فسيفساء قبة الصخرة في القدس في التثمينة الداخلية من جهتيها وفي الشكل الدائري الحامل للقبة من الداخل والخارج.

إنّ سورية [75] الطبيعية التي تضمّ كلاً من سوريا الحالية ولبنان وفلسطين والأردن، قد ابتكرت في عهد من تاريخها الطويل فنّا خاصاً وقوّة مبدعة، هي التي ولّدت روائع عجيبة فأثّرت في عالم الأشكال البنائية والزخرفية أثراً عظيماً بفضل قوّة واتساع مجاله وطول دوامه، ولقد أنجزت ذلك في عهد اعتُبر مرحلة قوة الامبراطورية البيزنطية، أي في القرنين الخامس والسادس الميلاديين، إذ قامت البنايات المتنوعة في جميع الأنحاء السورية بفضل تلك الرفاهية الناشئة عن السلام البيزنطي[76].

إن هذه البنايات لتتصف بظاهرة نادرة في الزمان والمكان وهي أن جميع العمائر بل جميع البيوت، أنّى قامت، تمتاز بميزة فنية؛ التناسق في النسب والأقسام، والغنى في الزخرفة والرشاقة في الصنعة، كلها صفات تجعل من بنّائي سورية وفنّانيها أساتذة ذوي خبرة ومهارة وقيمة ترتفع عن المستوى المادي، خصوصاً في الابتكارات الهندسية العريقة.

إن الفن العربي القديم في سورية، ذاك الفن الذي ولّد الرائعتين الشهيرتين: قبة الصخرة في القدس والجامع الأموي في دمشق لم يكن إلا امتداداً للفن الذي كان

قائماً في سورية، بروحه الشرقية وأدواته والفلسفة الروحية التي انبثق عنها، بل ربما بنفس الصانعين والمزخرفين والنقاشين.

في قبة الصخرة من الرموز ما لا يخطر ببال المشاهد العادي، في حين أنها تتكشف أمام المدقق الذي لا يشغله الجمال العام عن التفاصيل، ولا تأخذه الصورة الكليّة عن جزئياتها، وهي رموز تتضمّن مفرداتٍ لحضارات متعاقبة عديدة، على الرغم من تعاقب عمليات الترميم منذ الفترة العباسيةً، وقد أدرك بعض العلماء الغربيين من المعنيين بالمسائل الهندسية والفنية أن المصممين الذين أبدعوا هذه الأنماط قدحققوا إنجازا رياضيا هامّاً. وتوضح دراسة حديثة نشرت تحت عنوان: الفسيفساء انطوت على إنجازات رياضية متطورة، أن إنجاز تلك الأنماط هو أكثر تعقيداً مما يبدو، فهو يستخدم رياضيات متطورة تتعلق بنقاط وخطوط التناظر البلورية، والتي لم يفهمها العلماء المعاصرون حتى ثلاثة عقود مضت [77]. وهذه الأنماط تبين مدىالبراعة والتعقيد التي كانت الفنون والعمارة والعلوم الإسلامية تمتلكها قبل فترة طويلة.

بعد فترة من الزمن طوّر الفنانون تقنياتٍ مكّنتهم من إنشاء خطوط ونقاط تَنَاظُر شبيهة بتلك الموجودة في البلورات لتكوينً أنماط فنية جديدة مغايرة للمألوف في النقوش الغربية. وهي تتكون من مجموعات من المضلعات المتلامسة موضوعة معاً في مساحة صغيرة مع القليل من الانحرافات وبدون أي فجوات بينها، وهي ما يسمى بالمقرنصات التي اشتهرت في المغرب والأندلس.

ويمر من خلال كل مضلع، سواء كان ذلك عشريّ الزوايا أو خماسيّاً أو سداسياً أو غيرها، خطٌّ زخرفي ذو ملامح فنية عالية مع أنه لا يظهر عياناً أمام المشاهد العادي. واعتبر الكاتبان أن الفنانين الحرفيين آنذاك بدأوا منذ القرن الثالث عشر بابتكار أنماط فسيفسائية بهذه الطريقة. فيمكن للأشكال المضلعة أن تدوّر بقدر معين من الدرجات. لذلك فإن النمط مفتوح بشكل لا نهائي، لكنه في الوقت نفسه لا يكرر نفسه أبداً [78].

إن للشرق، بزخمه الروحاني، فلسفته الخاصة التي تنظر إلى الإنسان على أنه

جزء أساسي من هذا الكون الواسع [79]، وهي تختلف تماماً عن النظرة الغربية التي تنظر إليه على إنه المحور المادي الأساس لهذا الوجود الماديّ المحيط، فكان الفنان الشرقي، والذي أضحى فيما بعد الفنان الإسلامي بعد دخول المنطقة في حظيرة الإسلام، ينظر غالباً إلى الإنسان والحيوان والنبات كعناصر فنية يحوّرها وينسّقها بحيث تعبر عن أفكاره وأحاسيسه الجديدة، وتحقق الغرض الفني الذي يقصده دون النظر إلى أشكالها الطبيعية، والأمثلة التي تؤكد هذا كثيرة في فنون العراق وسوريا ومصر في العصور القديمة، ولاحقاً في الفترة الإسلامية، مما يمكن تمييزه بسهولة ويسر.

لذا كانت أول مظاهر الشخصية العربية آنذاك تأكيد مقولات الفلسفة الشرقية التي سبقت الإسلام في هذا الصدد، لا بصفتها فلسفة ذهنية ذات أبعاد غير فكرية، وإنما بما هي تجليات للروح العليا شريطة الانطلاق من النص الديني نفسه من خلال تصوّر شامل يبلغ فيه الجمال مراتب الكمال، ويكون مقصوداً مثله، بل هما اعتباران لحقيقة واحدة، فالكمال يبلغ درجة الجمال[80]، وفي هذه التجليات أن الإنسان جزء من هذا الكون الواسع فتبلورت شخصية الفن وإرادته الجديدة في ظواهر هامّة تمّت بطريقةِ تلقائيةِ التطوّر داخل إطار الفلسفة الشرقية العامة، والتي من أهمّ تجلياتها الرغبة في البعد عن مظاهر الوثنيات التي كانت منتشرة في الهند والشرق وإفريقيا والغرب، باجتراح فلسفة توحيدية متكاملة تجمع الخالق والمخلوق في منظورها.

من هنا اعتمد الفنان العربي القديم في تجميل منتجاته الفنية وزخرفتها على العناصر الخطية والنباتية والهندسية، وحقق في هذه الأعمال الرشاقة والاتزان، فأدخل الحروف العربية، بعد تطويرها وتهذيبها واستقرار موقع الحرف في كلمته، بعدما وجد المزخرف في الكتابة مجالاً لإظهار عبقريته، سيّما وقد أتاح له اتساع السطوح على المباني فرصاً طيبة للتعبير عن افتتانه بالجمال، وكان يراعي الذوق العربي الذي فُطر على كراهية المساحات الفارغة [81].

إن ميدان الزخارف النباتية من الميادين المهمة التي جال فيها الفنان آنذاك فابتكر أشكالا نباتية مختلفة خرج بها على الأشكال الطبيعية كعادته المألوفة في التجريد، فهناك

نوع من الزخارف النباتية تتكون من خطوط منحنية مستديرة يتصل بعضها ببعض وينبثق أحدها عن الآخر، فتكوِّن أشكالاً ذات حدود توريقية. وقد بدأت ظاهرة التوريق في صورتها في مصر قبل أن يتقدم القرن الثاني، وبلغت درجة عالية في منتصف القرن الثالث الهجري [82]، وهي توريقات أغصان تتكوّن بينها فروع وزهور، وهو ما نجد منه الكثير في زخارف قبة الصخرة، وبالرغم من بعد هذه الزخارف عن الطبيعة الواقعية فإنها لا تخرج عن كونها من مكوّنات الطبيعة، وقد شاع استعمال هذا الضرب من الزخارف بكثافة ابتداءً من القرن التاسع الميلادي في العمائر والتحف وقد وصلت إلى غايتها في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين [83].

أما الزخارف الهندسية فقد أصبحت عنصراً أساسياً من عناصر الزخرفة العربية، وقد اتجه الفنان إليها منذ استيعابه الرياضيات الهندسية السابقة لعصره، واستعملها استعمالاً ابتكارياً لم يظهر في حضارة من الحضارات السابقة بذات الكثافة والزخم والدقّة[84]، ومن ثم شاع استعمالها في العمائر والمخطوطات والتحف المختلفة، وكان الأساس الذي اعتمد عليه الفنان في زخارفه الهندسية هو الأشكال البسيطة كالمستقيمات والمربعات والمثلثات والدوائر المتماسة والمتقاطعة والأشكال السداسية والثمانية والأشكال المتفرعة من كل ذلك قبل أن تتطوّر بتطوّر الهندسة والرياضيات لاحقاً. لقد نجح الفنان في توزيع كتل المباني المصوّرة بالفسيفساء بأحجامها المختلفة بحيث وصل إلى تحقيق التوازن الفني فيها بالرغم من افتقادها للمنظور الذي لم يكتشف إلا منذ ثلاثة قرون فقط[85]، بينما نرى الكائنات الآدمية في نقوش ما قبل الإسلام في قصور عمرة والمشتى وخربة المفجر في بلاد الشام.

لقد زخرف الفنانون الشواهد الحضارية الكبيرة في كل بقاع العالم بأنواع الزخارف المختلفة، التي تمتاز بطرازها العام، المتّسم بطابع الوحدة الظاهرة التي لا يمكن إنكارها أو التشكيك فيها، إلا أنه قد انضوت تحت لوائها وتفرّعت عنها طُرُز محلية لكل منها سمات خاصة وشخصية مستقلة يتميز عنها في قليل أو كثير عن بقية الأقطار الأخرى[86]، وقد شملت الفنون العربية لاحقاً عناصر زخرفية متنوعة ومتعددة، بتعدد الثقافات التي دخلت على الرؤية الإسلامية ودخلت عليها، بمعنى إن لكل عصر

من العصور، ومنطقة من المناطق وإقليم من الأقاليم، زخارفه المميزة، والتي تصلح في كثير من الأحيان كوسيلة للتمييز بين منتجاته ومنتجات العصور السابقة عليه أو اللاحقة له، وبينه كمكان وبين الأمكنة الأخرى التي لها منتجات موازية، إلا أن هناك أنماطاً زخرفية تظل دائماً على امتداد عصور زمنية مختلفة تحمل هويتها رغم أعمال التجديد التي تطالها، ولقد ورث العرب القدماء فنون تلك البلدان التي فتحوها، وتأثر الفنانون منهم بالأساليب الفنية التي كانت مزدهرة في بلاد الشام ومصر وبلاد ما بين النهرين، ولكنهم ما لبثوا أن أفرغوها في قالب متجانس فظهر هذا الفن بكل أبعاده وقيمه الروحية والجمالية وجاء ليختزل مراحل عديدة من تطوّر الفن في حضارتنا القديمة [87]. وقد تجلّت قدرة الفنان العربي في تطوير العناصر المقتبسة وتحويرها، واستخدامها بأسلوب مختلف يتفق مع الدين الجديد والثقافة الجديدة، واستمر التغيير والتديل في ذلك حتى زال التشابه بين العناصر المعمارية والزخرفية في الفن العربي الجديد وسالفتها في الفنون السابقة [88].

الأرابيسك

إن لكلمة «الأرابيسك» أكثر من معنى، ولها أكثر من دلالة، وذلك حسب الظروف التاريخية التي مرّ بها العمل الفني ذاته، والكلمة ذاتها، والتي بدأت من الخط اللانهائي المتجدد بحيوية، ثم تبدل المعنى بعد ذلك وأصبحت تدل على تداخل الخطوط وترابط الأشكال والتكوينات، وفي العصر الحديث ومع ظهور مفاهيم الحداثة الفنية أضحى الخروج على المألوف الفني والأطر الفنية هو المطلوب، ولكن يبقى أن الكلمة تشير بشكل واضح إلى «وحدة العمل الفني وترابط تكويناته، وجدلية العلاقة في حركة الخط واللون والمساحة الضوئية» [89]، ويؤكد على هذه المعاني بالاستشهاد بقول أبي حامد الغزالي: إن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، وإلى جمال الصورة المدركة بعين القلب ونور البصيرة. وكذلك بقول الرازي الطبيب: ان الصور الجميلة إذا جمعت إلى صورتها حسن الأصباغ المألوفة من الأصفر والأحمر والأبيض، مع ضبط نسبة المقادير فإنها تشفي الأخلاط السماوية، تزيل الهموم الملازمة لنفس الإنسان، وتزيل الكدورة من الأرواح، لأن النفس تلطف،

وتشرف بالنظر إلى هذه الصور فيتحلل ما فيها من الكدورة»[90].

إن الزخرف هو تجاور الفراغ مع الشكل الذي ارتسم عليه في علاقة جدلية تنفي مقولات المستشرقين من أن الزخرفة العربية القديمة ملأت المساحات خوفاً من الفراغ، كصدى لمقولة أرسطو بأن لا فراغ في الطبيعة، وأن الامتلاء لدى الفنان العربي إنما هو في استيعاب هذا الفنان للعلاقة الجدلية بين الفراغ والشكل، وأن تجاورهما هو الأصل، ووجودهما معاً هو ما يشكل العمل الفني كله، لذا فتجاور الجسم الفراغي مع الجسم المملوء بالعمل الفني هو «تجاور تجانسي وليس تناقضياً»[91].

تعتبر الزخرفة المعروفة باسم «الأرابيسك»، إحدى العطاءات المهمّة والشاملة للفنّ في العالم، وهي تمثل أعلى درجات الجماليات [92]، كما أنها من أهم العناصر الزخرفية التي برزت عبر العصور المختلفة، وتجددت وتنوّعت،لكنها بقيت شاهداً على الهدف الذي زُخرفت من أجله. وكانت زخارف «الأرابيسك» ميداناً واسعاً عمل فيه الفنانون العرب القدماء،الذين امتلكوا قوّة خلّاقة استلزمت وجود عقلية خاصة منغمة ترى أن الفكر ليس سوى مظهر للأسلوب المتنامي للجمال في العالم الشعوري [93]، والتعبير الذي يقدّمه الأرابيسك يقوم على أساسين هما «حسّ الإيقاع وروح الهندسة»[94]، لأن الأرابيسك نقشٌ بصري الإيقاع [95]، وتتلاقى فيه أشكال الجمالية الفنية للطبيعة مع مهارة الفنان في تحوير تلك الأشكال الطبيعية مع ما يراه الإنسان في داخله من تصوّرات تجريدية للوحدات الهندسية التي يتلاقى في رحابها الفكر الرياضي مع الرؤية التجريدية لمكوّنات الوجود في وحدة لا تجدها إلا في الفنون الإسلامية، خصوصاً في الأرابيسك، حتى وصل الأمر إلى استحاله وجود بناء أو تعبير فني دون نقوشه الزخرفية المتميزة[96]، والتي تتميز بتعددها وتنوّعها، حيث يصبح التعدد والتنوّع في حدّ ذاته، ثراءً فنياً وإبداعاً متميزاً، ويصبح الأرابيسك عاملاً رئيسياً ملازماً للتراث المعماري في المنطقة، كفنّ له «خصوصيته الحضارية وبنيته الجمالية المتفرّدة بين فنون الحضارة الإنسانية الحضارية[97].

ولقد كان هذا الأسلوب في التعبير نتاجاً لخبرة الفنان العربي التي اكتسبها

من خلال استيعابه لمعنى الجمال في الطبيعة، وعبّر عن ذلك بنهج صوفيّ يسعى إلى محاولة إدراك باطن الأشياء، لا ظواهرها فحسب، واتخذ من زخرف الأرض وزينتها في مظهرها الخارجي لا في معناها الديني الذي أرادته الآية بالقول: ﴿حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ﴾[98]، أشكالاً نباتية مما يبعث الحياة والحيوية فيما يخطه أو ينقشه، فابتدع لأجلها الكلمة المكتوبة المزخرفة[99]، والزخرف يقتضي التكرار وهو شكل من أشكال الانتقال من المتناهي إلى اللامتناهي، وأن الوجود المحدود هو مدخل للوجود اللامحدود[100]، ليكون اللامتناهي هو تكرار المتناهي إلى ما لا نهاية. وقد بدأت هذه الزخارف معبّرة عن المفهوم العميق للفن العربي الذي قام بدوره على قواعد مختلفة عن قواعد الفن الغربي، إذ «رفض التشبيه والمنظور الخطي والتشريح لكي يعبّر عن المطلق على شكلين: شكل مستمدّ من الطبيعة يتمثل بالنباتات من أوراق وأزهار وفواكه، وشكل مستمدّ من عالم ما بعد الطبيعة، وهي الظلمة والنور والخير والشر»[101]، وفي الزخرفة يبدأ التعبير بالنقطة، التي تعبّر عن المطلق، وهي نقطة التقاء العلاقات الأساسية في الوجود وتقع تحت السطح المرئي لعالمنا، لأن النقطة المشرقة قد سيطرت بإشراقتها على كل مخلوق وبتأثيرها تغلغلت في كل مظهر من مظاهر الطبيعة ولذا فكل ما يصدر عنها ينسب إلى الطبيعة الكونية[102].

ومن هذه النقطة تتوالد مجموعة من النقاط وتتلاحم لتشكيل خط كوني رحمانيّ يعود إلى نقطة البدء عودة حتمية[103]، والعلاقة بين الزخرف والتوحيد تتشكل من قراءة رمزية الأشكال الهندسية بشكل أساسي، حيث يرمز كل شكل في محتلف حالاته إلى حالة كونية محددة، وخصوصاً الحالة التي تمثلها النقطة، فليس من تعبير بليغ عن المطلق إلا بالنور ﴿اللَّهُ نُوْرُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾[104]. وهي النقطة السرمدية، وكذلك الدائرة المعبّرة عن الكون والوجود، والمثلث المعبّر عن أقاليم الإنسان الثلاثة، أو المربع المعبّر عن المادة ورموزها الأربعة، والمخمّس حيث السمات الإلهية الخمس والمثمن حيث حملة العرش والسداسي المعبّر عن الأيام الستة[105]، لقد استخدم الفنان العربي أشكالاً مسبقة من الطبيعة، كعناصر مكوِّنة للنماذج، واستخدم كذلك أشكالاً متميزة أخرى بحريّة دائرية لتأكيد فعالية وتجدد أشكال الحياة في سياقها المنحني الدائري، من ثمّ وضعها في سياقات هندسية تضمن استمرارية الشكل في اللوحة

الواحدة[106].

ويلخص غازي مكداشي الأمر بالقول بأن فن الزخرفة هو فن تجريدي المظهر، لكنه في الحقيقة يحاكي الطبيعة من زاوية جديدة، منسجمة مع النظرة الدينية الموجودة، إنه فنّ يبحث عن «روح الموجودات بدلاً من البحث عن مادتها»[107]، ومكوناتها وشكلها، ويبحث في حركتها المتمثلة بالإيقاعات التي تؤديها بدلاً من الثبات المحدد بالأشكال الظاهرة، عكس ما سعى إليه الإغريق حين عمدوا إلى تثبيت الأشكال وإعطائها القدسية، لأن كل ما هو موجود في العالم النسبي ليس مقدساً في الرؤية الدينية التي تقوم على تقديس المطلق وتخفيض قيمة المحسوس، وبالتالي فهو غير ثابت، لأن الثبات للمطلق، الله وحده «ولا تقاطع بين الثابت والنسبي»[108].

إن الأرابيسك ليس مجرّد زخرفة، بل كانت له دائماً وظيفة رمزية، ففي جميع أشكال النقوش، سواء كانت هندسية أو نباتية يبدو هذا الفنّ كأنما أخضع كليّاً لمبادئ تجريدية هي في قمة مراتب التعبير الجمالي، وهذا يعني أننا نتعرّف على «بنية متحركة وليست ساكنة، وأمام قالب ولّد جملة تكوينات متآلفة»[109]، لأن هذا الفن قام على «أسس فلسفية جمالية مختلفة عن غيرها من الفنون»[110]، ولا يمكن إغفال مواءمة هذا النوع من الزخارف لطبيعة الشخصية العربية، فالطبيعة هي التجلي الأوضح لوحدانية الخالق، إذ يقوم هذا الفن على خطوط التزيين النباتية المؤلفة من براعم وأوراق متفرعة ومتصلة ومتنوّعة، دائمة الاتصال، وبالتفصيل نجد إن الغصن الدائري يبدأ بها أو إنها تكمله أو تهيؤه وهو يتموّج ويتميز به ويتشابك معه، كما نرى في نقوش قبة الصخرة وخصوصاً على واجهات السواري الحاملة للثمينة الداخلية، وتلك الحاملة للقبة، ويطل أحياناً من خلف الأوراق وتخفيه وراءها أحياناً أخرى ويتشابكان دائماً.

وهكذا نجد الغصن والأوراق يتفرع بعضها من بعض فهي امتداد له وهو امتداد لها، يثالثهما في المكان مشاركة فاعلة ذلك التنوع من الثمار التي تتدلى وتتساوق وتتراكب بين الأغصان والأوراق، خصوصاً تلك الزخارف تحت الأقواس وما سبق ذكره على واجهات الشكل الدائري الحامل للقبة وواجهات المثمّن الداخلي.

وتوزيع الزخارف مدروس لإحداث دوران هادئ متوازن، لا انفعال في تحرّكه ولا مفاجآت في التفافه، مع المحافظة على عنصر الإدهاش في وضع المشاهد وسط متاهات وخطوط على أرضيات مربعة أو مسدسة أو مثمنة أو دائرية، يساعد على روعتها تحوّل الفراغ المحيط إلى تشكيلات تجانسية مع الشكل المرسوم، وتتبدى هذه المسألة في زخارف جدران قبة الصخرة الثمانية وعنقها من الخارج. وبالتالي يمكن تقسيم المجموعات الزخرفية في فن زخرفة الأرابيسك من حيث تنوّع أشكالها وخطوطها إلى ثلاث مجموعات رئيسة:

المجموعة الأولى: المجموعة النباتية، وهي تعني مكونات النبات من أغصان وأوراق وثمار، وتتألف من ورق نخيل أو أنصاف ورق نخلية، أوراق العنب الخماسية وسويقاته وفروعه النابتة بين الثمار والأوراق، والزهور الثلاثية والرباعية والخماسية، أوراق الأكانتوس المنتشرة في العديد من الأماكن قبل الإسلام وبعده، وكلها وحدات زخرفية ترجع أصولها إلى الحضارات الشرقية، مع اقترانها برموز من تلك الحضارات، ويمكن للمتتبع أن يرى هذه الزخارف في أماكن دينية مختلفة لحضارات متعددة.

المجموعة الثانية: المجموعة الزخرفية الهندسية، وتعني تلك التي تعتمد الخطوط والأشكال المستقيمة والدائرية ذات الاتجاه المنتظم المتوازن، وهي في الغالب مؤطرة، أو تكون الوحدة الهندسية محددة بذاتها كما هو الحال في زخارف الفسيفساء، أو الإطارات التي تحيط بالفتحات المعمارية، ويبدو أن الزخارف الهندسية لم تكن من ابتكارات الفنان العربي منذ البدء، لأنها موجودة قبل قدومه، لأن الهندسة السورية والبيزنطية كانت قد تركت الكثير من الآثار المعمارية ذات الزخارف. والفنانون الذين دخلوا الإسلام وهم يحملون موهبتهم وظّفوها في خدمة الوافد الجديد، تحت وطأة النظام السياسي آنذاك.

ويمكن وصف الزخارف الهندسية بأنها اتجاه أحاديّ مباشر يؤطر النظرة للكون والحياة، لذا غلب هذا النوع من الزخارف على البلاد التي حملت نزوعاً جادّاً ذا رؤية

هادئة ومتينة كما في مصر الفاطمية والأيوبية، بينما حملت الزخارف النباتية نزوعاً مختلفاً يؤالف بين انسيابية الروح وهدوئها، كما في مساجد العراق وإيران. لقد اعتمد الفنان العربي في زخارفه الهندسية على الدوائر أو الخطوط الدائرية باعتبارالدائرة هي الحلقة الثانية في مسار اكتشاف الإنسان لما حوله. كما استخدم الخطوط المستقيمة عندما كان يغلب عليه الشعور بالهيبة والجدّيّة والرزانة.

أما المجموعة الثالثة، فهي الزخارف الخطّية الكتابية التي تعتمد الحرف العربي أساساً للتزيين، ويختلف الأمر في هذه المجموعة عن المجموعتين السابقتين بأنها تتضمن عملاً ذهنياً في حالة التأمل نظراً لاحتوائها ما له معنى ويمكن قراءته بلغة مفهومة، مع وجود زخارف نباتية وهندسية مدمجة مع الكتابة، والخط العربي قد يخرج أحياناًعن أصوله وقواعده لكي يصبح زخرفة بحدّ ذاته، بمعنى يخضع لتحوير طوعيّ للخط حيث تبدو الكتابة المقروءة وقد أصبحت رقشاً، وقد نراه أحياناً وقد أصبح صيغة جديدة دون أن تكون الكتابة هي المقصودة بذاتها [111].

إن فن «الأرابيسك» كان دائماً مجهول المصدر الإبداعي، ولم يبدأ وضع الأسماء وتواقيع الفنانين إلا في مرحلة متأخرة، كما هو الحال في معظم نتاجات الحضارات القديمة، ومن الصعب بل ومن المستحيل معرفة الرواد الأوائل من الفنانين الذين قاموا به لأول مرة أو الذين ابتكروه، خصوصاً وأن كل هذا الإبداع إنما تشكل بناء على رغبة الأباطرة والسلاطين والخلفاء والأمراء، كما أن التناقل الحضاري الذي حمل الزخارف من منطقة لأخرى ومن حضارة لحضارة لا يسمح بوجود توقيع لفنان ما عليها، فقد شاركت في صنعها حضارات وشعوب وثقافات متعددة، وإن ما نملكه عن الأرابيسك هو التطور الذي طرأ عليه، وكيف نشأ وتدرج في الارتقاء، ومدى تأثره بالزخرفة القديمة، وتنوعه بحسب المناطق الجغرافية والأقاليم التي انتشر فيها الإسلام.

يعود أقدم نموذج لزخرفة «الأرابيسك» إلى القرن الخامس المسيحي، وهو عبارة عن شريط يتألف من أوراق الأكانتس المتتابعة والمتفرعة بعضها من بعض، كما

يظهر فيها بوضوح التفرع المتكرر بانتظام والذي يرتد مرة إلى الأمام ومرة إلى الخلف، وهو يشابه إلى حدّ بعيد نقوش فسيفساء المثمن الداخلي في قبة الصخرة[112] .

لقد أصبح للزخرفة حضور قوي في المجال الفني، لأنها كما سبق وأوضحنا، فنّ مكاني زماني متساوق ارتبط بتزيين المعالم الأساسية معبراً عن الروح التي تضمنتها الرؤية الإسلامية للوجود، وازدهر مع نمو المدن وأكسبها طابعها المميز، وهي فن بصري وجداني يأخذ بُعده الأساسي من تشكل اللون والفراغ ويقوم بدور الوصل بين الحضارات الغابرة والحاضرة.

عندما ينطق المتحدث بكلمة (النقش العربي) فإن أول ما يتبادر إلى ذهن المستمع تلك الزخارف المعقّدة، ولكن الجميلة حدّ الإدهاش والموجودة على جدران وقباب مختلف المساجد في العالم، لكنه لا يتوقّف كثيراً أمام التفاصيل، لأن النظرة الأولى للقطعة الفنية التي يشاهدها تضعه في دوّامة من الرؤى تصل به الإندهاش. ويلفت انتباهه بعد ذلك كيف اتجه الفنان المزخرف إلى عوالم جديدة بعيدة عن رسم الأشخاص، إذ لا يرى فيها تشخيصاً واحداً لكائن حيّ، وبعيدة أيضاً عن محاكاة الطبيعة، بما هي عليه، وهنا عبقريته وتجلّي إبداعه، وقدرة خياله ، فأوجد تلك المجالات الجديدة، بعد أن أعمَلَ فيها حسَّه المرهف وذوقه الأصيل، وقبة الصخرة نموذج واضح ومباشر على هذه المحاكاة.

لقد جعلت الزخرفة الوسيلة الأهم في التعبير عن تموّجات الروح التي تصنع الجمال، وهذا ما يوضح لنا السر في تبوُّئِها مكان الصدارة بين الفنون الأخرى، ففيها يلتقي شكل العمل الفني ومكوّناته المتعددة، بمضمونه الوجداني ليكوّنا وحدة متماسكة لصنع الجمال ظاهراً وباطناً، الأمر الذي لا نكاد نجده في أنواع أخرى من الفنون.

وقد اختصّ العرب القدماء بهذا الفن من بين الفنون جميعها، وأصبح بؤرة إبداعهم، حتى قيل إن الفن العربي القديم فن زخرفي. ونظراً لإبتعاده عن التشخيص،

استطاع الفنان هنا استدعاء مكنونه التوحيدي الكوني بخياله الخصب، وأن يجعل من محاكاة الطبيعة بصيغة مغايرة، طريقاً للتعبير عن تدفقات روحه العالية، وتمكّن من صقل وتهذيب ودفع موهبته إلى آفاق أخصب ويبدو هذا في فنون المغرب، والأندلس خصوصاً[113].

وبسبب سيادة أنماط الهندسة الشرقية والبيزنطية في بلاد الشام بشكل أساسي، وهي البلاد التي خضعت للغزو العربي مبكراً، فإن الفنان العربي لم يبتكر وحدات زخرفية هندسية أو نباتية أو حتى خطية كتابية بالمعنى الواسع للكلمة في البدايات الأولى، بل استعمل ما وجده بين يديه من وحدات زخرفية وأعاد ترتيب هذه الوحدات ترتيباً غير مسبوق، معتمداً رؤيته في العلاقة بين مفرداتها، ولاءم بينها بطريقة مبتكرة ونسَّق بين أجزائها تنسيقاً جعلها تبدو كأنها شيء جديد اخترع لأول مرة، دون أن يحرم نفسه من إعادة النظر في قوانين تلك الهندسة على ضوء نظرته الجديدة، ويضع قواعد هندسية ربما لم تكن رياضية بحتة كسابقتها، ولكنها تكفي لتعطيه أفقاً أوسع للإبداع، قادراً على التعبير عن آفاقه المعرفية الكونية وعقائده التوحيدية.

لقد برع العربي القدماء بعد حين في استعمال الخطوط الهندسية، وصياغتها في أشكال فنية متنوّعة التشكيل والمعاني، فظهرت المضلعات المختلفة ، والأشكال النجمية، والدوائر المتداخلة، وقد زَيّنت هذه الزخرفة المباني، كما وُشِّحت التحف الخشبية والنحاسية ودخلت في صناعة الأبواب وزخرفة السقوف وعوارض القباب والبوائك والبوابات الكبيرة .

وقد كانت الزخرفة الهندسية ذات أهمية خاصة في هذا الفن، ولعل أهميتها تلك نتيجة لما ذكر آنفاً، من حيث مطابقتها للمواصفات التي تحلّق بالوجدان لآفاق أعلى مع الحفاظ على سمة الهدوء والاستقرار في كثير من الأحيان.

من النقطة كان الخط، ومن حركة الخط حول النقطة كانت الدائرة،ومن تقاطعات الخط المستقيم والخط المنحني لمحيط الدائرة استطاع الفنانون اللاحقون

استخراج أشكال هندسية متنوعة، منها المثلث والمربع والخماسي، ومن ثمّ مضاعفاتها كالسداسي والمثمن والعشري وغيرها، ومن تداخل هذه الأشكال مع بعضها وملء بعض المساحات وترك بعضها فارغاً نحصل على ما لا حصر له من تلك الزخرفات العديدة التكوين والتشكيل.

إن التشكيلات الهندسية للزخرفة قد جرّدت الحياة من ثوبها الظاهر ونقلتها إلى مضمونها الدفين، إذ هي ثمرة لتفكير قائم على حساب دقيق، قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعان روحية ، غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تتدفق معانٍ وإشارات وحياةً مليئة عبر الخطوط فتتألف تكوينات ما تلبث أن تتكاثر ، متفرقة مرةً ومجتمعة مرات، متقاربة حيناً ومتباعدة أحياناً أخرى، وكأن هناك روحا هائمة هي التي تصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله، وجميعها يخفي ويكشف عن سرّ ما، تتضمنه هذه التشكيلات[114]. من ناحية أخرى فقد حفلت الطبيعة المحيطة بالإنسان بمئات الآلاف من أصناف النباتات ذات الأوراق المتنوعة الأشكال، ولو تأملنا ما حولنا من أشجار ونباتات، كبيرة كانت أو صغيرة لوجدنا فيها من التفاصيل ما يلهب الخيال ويملأ الروح بعظمة الوجود. وقد وجد الإنسان في هذا الاتساع الفسيح للتنوّع ميداناً للإبداع لا حدود له، وأخذ ينقل الصورة النباتية كما ارتسمت في مخيلته على كل الأماكن التي كانت تصلها يده. وسواء كان يتعامل معه بقداسة أو بإعجاب فإن النبات وأوراقه بقيت مصدر إلهام دائم للإنسان.

لا يُعرف بالضبط متى قام الانسان بنقل النبتة من واقعها الطبيعي إلى مخيلته ومن ثمّ نقلها إلى لوحته، ولا يُعرف بالضبط لماذا فعل الإنسان ذلك، فإذا كانت علاقته مع الحيوان علاقة صراع من أجل الطعام، فإن علاقته بالنبات ليست كذلك، فالنبات ليس عدوّاً وليست له نشاطات ضد الحياة الانسانية، بل على العكس شكّل النبات مادة الحياة الأولى للإنسان ومادة طعامه الأساسي قبل أن يبدأ صراعه من أجل اللحم مع الحيوان.

تاريخ الفنون يرى أن العلاقة الإبداعية المرتبطة بالنباتات أوسع مساحة من تلك المرتبطة بالحيوان، لأن ما عُثر عليه في الكهوف كان رسومات لحيوانات كان الانسان في صراع معها، ما يؤكد أن الفن لدى الإنسان يعكس معركته مع المحيط، ويشكل تعبيره الأول عن فكرته الأولى في الحياة. لذا فبعد أن هدأ الصراع بانتصار الإنسان وقدرته على التحكم في الحيوان وسهولة اصطياده وتدجينه لاحقاً، بدأ غياب الحيوان من الفن الإنساني، تاركاً المجال للنباتات التي تعني الاستقرار والهدوء، في واقعها وواقع الإنسان حين يستخدمها في فنونه، فاستخدم نماذج من النبات في نقوشه، كغصن الزيتون أو السنبلة المأخوذين من البيئة الزراعية، وتحمل رموز الخصب، وقل مثل ذلك عن النخلة [115]، وحين بدأ تكامل الفكر والوجدان لدى الانسان في وحدة إنسانية لم تُغفل كفايته الحسّيّة، وتُمُثِّلَ إبداعُه في فنونه الزخرفية [116].

تقوم الزخرفة النباتية على زخارف مشكلة من أوراق النبات المختلفة ومن الزهور المتنوعة الأشكال والألوان، وقد برزت بأساليب متعددة من إفراد ومزاوجة وتقابل وتعانق، وفي كثير من الأحيان تكون الوحدة في هذه الزخرفة مؤلفة من مجموعة من العناصر النباتية متداخلة ومتشابكة ومتناظرة ، لكنها تتكرر بصورة منتظمة، وأحياناً يخرج الفنان عن الانتظام وتكراراته بإشارات تجعل من العمل أكثر حيوية وتجعل إيقاعه أكثر تأثيراً في النفس، وهو ما تمكن رؤيته بتأمّل أي واجهة من واجهات المثمّن الداخلي في قبة الصخرة، حتى توصل المشاهد الى مفهوم واحد هو التوحيد، وقد عرفت الزخارف النباتية في الفنون القديمة بأشكال مختلفة وواسعة، بل يمكن اعتبار التنوّع سمة أساسية فيها.

ونظراً لأن الفن العربي القديم نشأ في كل إقليم من الأقاليم الخاضعة على أساس الفنون السابقة عليه، فقد حمل التنوّع في تفاصيله مع التزامه بفكرة الامتزاج [117]، وقد اتخذت بعد ذلك منحى آخر ، أساسه الرؤية الأعمق للمفهوم الديني القائم على التوحيد، مقابل تلكم الرؤية التي كانت تقوم في بلاد فارس على الثنائية المانوية [118] والزرادشتية [119].

تتميّز الأشكال النباتية بأنها إيقاعية انسيابية ، في حين أن النوع الثاني (الهندسي) تضلعي حادّ ، وهو هنا يدمج بين قطبي الوجود الكوني : الحركة والسكون ، الزمان والمكان . وذلك عبر المزج بين الانضباط الهندسي للخط وانفلاته الانسيابي . والحركة هنا تمضي لولبية متصاعدة تنشأ من نقطة ما تفتأ أن تعود إليها ، وهي مهما تنوّعت وتشابكت وابتعدت تظل مرتبطة بجذرها مثل شجرة الحياة ، وقد برع العرب في الزخرفة بأنواعها المختلفة كالرقش والتوريق المتشابك ، والتلوين والكتابة الخطية وغيرها [120] .

لذا فالتشابك الذي يعتمد على وحدات هندسية داخل دائرة ينمو وفق مبدأ الشكل النجمي المتعدد الرؤوس كالمثمن وغيره ، وهذا يعني تكرار الشكل الذي في داخل الدائرة في الوحدات الزخرفية الأخرى وتنجم عن ذلك تصاميم مختلفة متوالدة متناظرة ، وقد تتداخل في بعضها ، وتشكل شبكة من الخطوط المستمرة التي تنطلق على نحو متزامن من مركز دائرة واحدة أو من مراكز لدوائر متعددة ، وهذا ما يشير إلى أنه ليس ثمة ما يمثل فكرة التوحيد وتنوّع الوجود أكثر من هذا التفاني في الوصول إلى التعبير التجريدي الموصل لمركزية الوجود المطلق الكونية[121] .

معايير وخصائص الفن العربي القديم

هناك بعض الخصائص والمعايير التي أكسبت الفن العربي القديم الذي ينتشر في كل أرجاء العالم الإسلامي صورته المتفردة ، وأعطته سماته المختلفة عن غيره ، وهنا يمكننا الحديث عن ثلاثة معايير متوافقة لا يمكن انتقاص واحدة منها ، فإن انتقصت إحداها زالت عن هذا الفن هويّته الدينية التي انصبغ بها بحكم تغيّرات الواقع السياسي آنذاك ، لا بصفته فنّاً دينياً ، بل بصفته فنّاً إنسانياً ذا مستوى راقٍ .

أولها : الإيمان بعظمة الخالق ، واعتباره مركز الوجود ومبرره ، وبالتالي فمشاكلة مخلوقاته أو الإبداع في هذا المجال فيه شبهة التماسّ ، والمشاكلة مفهوم يختلف الباحثون في معانيه ، ولكنه في سياقه العام يعني إنتاج كائنات على شاكلة الكائنات الحيّة ، وهذه قدرة لا يفكّر فيها إنسان لأنها خاصة بالخالق وحده الذي أوجد

من العدم كل شيء حسب الرؤية الدينية، وقد سبقت الإشارة لهذه القدرة، لذا لا بدّ للفنان الذي اعتنق الإسلام لاحقاً أن يعبّر عن إيمانه بطريقة أخرى عدا التشخيص الفني للكائنات الحية، من خلال نزع ما فيه شبهة المشاكلة، أي بتجريدها عن هيئتها الحيوية والخروج بها إلى عوالم الباطن. ومن هذه النقطة يصبح الابتعاد عن تصوير الكائنات الحية، معياراً ثانياً.

ثانيها: الابتعاد عن تصوير الكائنات الحية بشكل تشخيصي مباشر، حيث لا تجد حتى القرن الخامس الهجري رسوماً تحتوي تشخيصاً لبشر أو طير أو حيوان، وهنا نقف أمام سؤال حول نسبة الرسومات التي عُرفت في العصر الأموي في قصر المشتى وقُصير عمرة وقصر المفجر من رسومات ذات طابع تشخيصي تتناقض مع المفهوم السابق عن التجريد في الفن العربي القديم.

إن هذه القصور لم تنشأ في العصر الأموي، وإنما هي من بقايا الامبراطورية الرومانية التي كانت تحكم المنطقة قبل الغزو العربي، وهي لا تنتمي بصيغتها التشخيصية بأي وجه من الوجوه للفن العربي، ليس فقط بسبب ما يتبناه البعض من تحريم التصوير، ولكن لأن روح وجوهر الرؤية الإسلامية للفن تقوم على السموّ الروحي ونقل الانسان من الالتصاق بالحياة الأرضية إلى آفاق النظر نحو الخلود الأخري حسب الوعد الديني بذلك، وفي التعبير عنه من خلال الفن، لذا يوصف الفن العربي القديم بأنه فن الزخرف التجريدي بامتياز، أما ما حدث بعد ذلك في العصور اللاحقة في زمن العباسيين والفاطميين والأيوبيين والمماليك من قيام الخلفاء بتزيين قصورهم بأشكال آدمية وحيوانات فهو اتجاه في الفن مختلف ناجم عن التمازج بالحضارات الأخرى، وعدم التزام الخلفاء بتبني التعبير الفني القديم، وهذا ما يذهب إليه عدد من الباحثين[122].

فالعرب قبل الإسلام لم يشخّصوا في رسومهم، في محاولة للتمرد على النموذج الإغريقي والابتعاد عن أساليبه في تصوير الكائنات الحية، ويعزى هذا الرأي لعدد من المستشرقين منهم هنري لامنس ونيلسون وتراس وبرهيو [123]، لذا فهم يرون أن انصراف العرب عن التشخيص بعد الإسلام هو حلقة من حلقات التطور الفني

الذي كان يسير سيره الطبيعي في عملية النموّ والارتقاء، ولم يكن ظهور الإسلام ليغيّر سياق التطوّر هذا.

والوجود لا يحتاج للزينة إلا بمقدار ما يريد الإنسان أن يراه أجمل، باعتبار أن الفن المبتكر في الذات الإنسانية والمتمثل في التعبيرات الفنية الإنسانية كالتصوير والنحت وغيرها هي حالة أرقى من الطبيعة كما يقول فلاسفة الجمال الغربيين، باعتبار التعبير الإنساني تعبيراً عن المثال الأعلى، بينما يرون في الطبيعة تمثيلاً بسيطاً لذلك [124].

ولأن النظرية الإسلامية ترى أن الفن جزء من المنظومة الفكرية وله وظيفته الأهم[125]، وهي تقديم صورة تمثيلية للعلاقة الكامنة بين الكائن، وذاته الفاعلة من جهة والمطلق المحيط من جهة ثانية، ضمن رؤية توحيدية، وهو ما يسميه سيد قطب «منبع السحر في القرآن»، وأكّد ضرورة التفاعل معه، والتحليق في فضاءاته قبل البحث في التشريع المحكم والنبوءة الغيبية والعلوم الكونية [126]. من زاوية ثانية لا بدّ من الوقوف أمام إدراك الفنان العربي للعلاقة بين العين والعقل تصديقاً للآية ﴿وَفِيْ أَنْفُسِكُمْ أَفَلاَ تُبْصِرُوْنَ﴾[127]، والله هو (البصير) والذي ﴿لاَ تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ﴾[128]، وورد في لسان العرب: البصر عبارة في حقّ الله، عن الصفة التي بها ينكشف كمال نعوت المبصَرات، وأبصره إذا أخبره بالذي وقعت عينه عليه، وأبصر الرجل إذا خرج من الكفر الى بصيرة الإيمان والمُبصر المضيء، والبصر نفاذٌ في القلب. والبصيرة عقيدة القلب والفطنة أيضاً[129]، فالعلاقة بين البصر والقلب (أي الإحساس) علاقة تكاملية يبدؤها البصر بما تراه العين، وترسله إلى البصيرة ليراها بالصيغة التي يجب أن ترى بها.

وبالتالي يجعل الفنان العربي من فنه لغة تتوجه الى العين أولاً وتجعل منها طريقاً للوصول الى الانسان ككل عبر البصيرة، التي لا بدّ أن ترى، ليس فقط ما يرسله العمل الفني من إشارات، بل وما تضمنه من رؤى في بصيرة الفنان المبدع، فالفن لغة بصرية بامتياز ولكنها بعد إدراكها يعيشها الكائن بكليّته، وليس في هذا تغليب للشكل المبصَر على المضمون الخفيّ باعتبار الشكل هو الجانب الجوهري في الفن، وهو الجانب

الأعلى وأن المضمون هو الجانب الأدنى، كما يقول فلاسفة الجمال القدماء كأرسطو وأنصار الفلسفة المدرسية في أوروبا والشكلانيين الروس في القرن التاسع عشر[130] .

فالشكل المدرك بالبصر أولاً، الذي يمتلك دلالات تبدوظاهرة فقط بينما هي أيضاً باطنة لم يكن اعتباطياً في الفن العربي القديم، وإنما هو نتاج عقلية قامت باستيعاب الرؤية الاسلامية التوحيدية للوجود، وأدركت إمكانياته الرمزية والدلالية المباشرة وغير المباشرة، وأدركت الصدق، بمعناه العميق الذي يتضمنه الشكل المجرد في التعبير عن الحقائق، وعرفت كيف تؤالف بين الشكل واللون من خلال علاقات رياضية جمالية ذهنية وبصرية متوافقة، جاءت نتيجة علم ودراية بالعين التي تعمل على نقل الصورة الحسية الى الدماغ بما هو عضو التحليل ومستودع التخزين المعلوماتي، وكذلك على علم ببواطن النفس البشرية التي تحسن التفسير والإدراك. فالفن العربي القديم فن رياضي حسابي يخاطب العقل ويخاطب الوجدان والحس، ولا ينتهي بانتهاء عملية الر ؤية.

لقد قام الفنان آنذاك بتحويل أفكاره، مستخدما بصره وبصيرته، الى نماذج فنية إبداعية مجردة وأشكال هندسية اعتُمدت وسيطاً فعالاً لإدراك العالم المرئي، لأن خصائصها تسمح بتركيز معلومات كثيرة، في أقل صورة ممكنة، فهي واحدة من الطرق التي تساعد على فهم العالم المرئي، لأن لها القدرة على اختزال المعلومات، إذ تجمع العالم بين أضلاع مثلث، أو في محيط دائرة. إنها أشكال مجردة لمعانٍ مجردة، وفي الفن آنذاك تكتسب الأشكال الهندسية صفة رمزية فيتحول الشكل إلى رمز فني ذي دلالة روحية، وتتحول اللغة المنطوقة، وقرينتها المبصَرَة إلى لغة رمزية بحروفية عالية الإيقاع والإتقان، فلا قول ولا تصريح، إنما فقط إشارة وتلميح.

إن عملية تحويل الشكل إلى رمز فني، يرتبط بخلفية فكرية واعية وبتصورات سامية عن الكون والحياة تحتاج الى عقلية على مستوى عال من الحس والحدَس، فالعملية ليست ببساطة نزع الصفات عن الشيء، بل أصعب بكثير، لما في الرمز من حشد للطاقة النفسية والوجدانية التي تتجاوز المعنى المباشر له، لأن الرمز إيحاء مكثّف يختزل العديد من المعاني، واكتشاف وحراثة في الغوريات، وأعماق النفس والكون، ما وُعيَ منها وما لم يوعَ، وهو إبحار في «القطاعات اللامفكرة واللامعبّرة»[131]، وقد

اصطلح عليه لوجود علاقة واضحة بين الدال والمدلول، فلا يراه راءٍ إلا وينسبه إلى جذوره والأفكار التي انبثق عنها واختزلها في خطوطه وأشكاله وألوانه.

عندما تنهار في بصيرة الفنان الحواجز الطبيعية بين أدوات الحس والوجدان يصبح الكون وحدة واحدة تتعدد وسائل إدراكها، وتستعير الوسيلة من الأخرى ما يعينها على الإيحاء، فتتداخل الحواس وتصل العين الى مستوى السمع وتصل الأذن الى مستوى الرؤية. إن الشكل الرمزي رغم بساطته أحياناً، يتضمن معاني مكثفة لأفكار غير مرئية، بحيث توحي صياغتها بالفكرة أكثر من تمثيلها، لأن للرمز في ذاته معنى خاصاً به نستمدّه من تأمّل هذا الرمز والانفعال به وكأنما الشكل والمضمون يكوّنان معاً وحدة عضوية، وتصبح علاقتهما في ذهن الرائي علاقة طبيعية غير مصطنعة، كما هو الحال في التجريد الفني [132]، فالهدف هنا إعادة إنتاج الفكرة ولكن بصورة حسية، من خلال علاقات شكلية توقظ المشاعر الجمالية.

إن ما يحقق الاستمتاع في فن الزخرفة في الفن العربي القديم مثلاً هو البنية الشكلية ومعالجة الفراغ بشكل أساسي، وليس مضمون الشكل بحد ذاته. فالمثلث والمربع والدائرة أشكال لا تثير الحس الجمالي بذاتها، وإنما من خلال النظام الذي يعيد صياغتها في تكوين ذي معنى ثم يوزعها في الفراغ الذي يطلب الامتلاء، مصحوباً بفكرة تمتد في الوعي متعلقة بهذا الرمز.

التجريد، إذن في معناه الأوضح، يعني التبسيط وصولاً الى الانسجام المرئي. هو الحرية في تعديل الطبيعة وإعادة ترتيب عناصرها. والفنان التجريدي يميل الى الغموض والسرية في التعبير عن المقاصد فهو لا يعنيه وصف الأشياء التي رسمها وإنما تصوير فكرتها بوسائله البصرية، وهنا يستخدم فيها الفنان تمثيلاته التصويرية الواضحة، ويعمل على إعادة صياغتها بطريقة تتخذ الأشكال فيها ترتيباً غير منطقي عند المشاهد العادي، الذي يُجبر على إعادة ترتيب ذهنه ومعلوماته السابقة مما يحدث تأثيراً انفعالياً لاحقاً.

وتجارب الفنانين التجريديين تظهر لنا حجم الاصطراع الذي يعيشونه في دواخلهم للوصول إلى لحظة الإبداع التي يقدّمونها بعد ذلك في صورة عمل فني مكتمل، ومنذ الحرب العالمية الأولى، وما تركته في حياة العالم من آلام ومآس وقع الفنانون في عبثية فنيّة أدت إلى إنتاج فني تجريدي لا شكلاني عبر تظاهرات وظواهر فنية اتخذت عناوين مغايرة مثل: «أشكال الفن اللاشكلي»، و«فن آخر»، «الفن بدون أشكال» وغيرها [133]. بينما نجد الفنان العربي القديم المعتنق لعقيدته المتشرّب لمعانيه يقدّم تجريده في صورة إبداعية غير فوضوية، تلتقي بها عيون المشاهدين وأبصارهم فيغرقون في تأملها لتصل بهم إلى حواف الإيمان الذي دعاهم إليه الفنان، ودعتهم إليه الأعمال الفنية.

واللغة التي يستعين بها الفن العربي القديم لتقديم رسالته، هي في الأساس صورة حسية بصرية، تستوجب قراءتها الاندماج في العمل، والاستغراق في تأمله، واستعراض كامل الطاقة المعرفية والخبرات السابقة واستثارة الذاكرة البصرية وما يعني ذلك من عمليات ذهنية معقدة لإدراك المعنى الماورائي للصورة. لقد استطاع الفنان أن يسيطر على عملية الإدراك الحسي للمشاهد بخلقه إحساساً جاذباً داخل العمل الفني. هذا الاحساس يبدأ من العين التي تلتقط المرئي الذي استمدّه الفنان من الطبيعة [134]، لأن العناصر الأولى لأي عمل فني، سواء كانت خطوطاً أو ألواناً أو أشكالاً إنما هي مستمدة من الطبيعة، وبعد ذلك يضيف إليها الفنان من خياله وإحساسه بالتناسب الهندسي ليتكوّن بعدها الشكل الزخرفي المعبّر عن النفس في تطلّعها إلى الله.

إن الفن هنا بصفته أبجدية بصرية ذات مفردات وعناصر مغايرة لغيرها من أبجديات اللغات البصرية لدى الحضارات الأخرى، يعتمد العين (البصر والبصيرة) التي تعرف كيف تقرأ الفعل عبر الخطوط والأشكال، وتدرك الرموز والاشارات من خلال تلاقي الخطوط وتقاطعها. وحين تصل العين لهذه المرحلة من الفهم والادراك، تحتجب اللغة والصورة الظاهرة لتظهر صورة أخرى باطنة تراها عين القلب. لذا يمكن القول[135] أن العين عتبة الدماغ ووظيفتها مقدمة لوظيفته. والعمل المشترك بين العين والعقل، والمفهوم الاسلامي للمرئيات، يفسر لنا إهمال البعد الثالث (المنظور) وعدم

الحاجة إليه في المنتجات الفنية، كما يوضّح غياب المنظور في هذا الفن [136].

فالله هو المطلق وما عداه عرضي، حسب الرؤية الدينية، ووجود الكائنات وجود نسبي بالنسبة اليه. والرؤية التي عبر عنها الفنان العربي القديم في فنه قادته إلى التعبير عن طريق المنظور الروحي، وهذه الطريقة لم تكن جديدة، فقد كانت معروفة منذ الألف الثالث قبل الميلاد، لكن هذا الفنان أعاد صياغتها بما يتناسب ورؤيته لحقائق الكون والوجود، فالنفس الانسانية لا تحتفظ في أعماقها بالصور والمشاعر والنداءات المكتسبة منذ الطفولة، بل هي تمتلك طاقات غامضة أكثر رقيّاً وهي تنهل من منبع الحياة العظيم [137]: الغيب وما يحتويه. إن التشابه هنا، بين القديم والحديث، رغم تباعد الزمان والمكان، يؤكد منهج التوحيد الذي يغلف الأعمال الفنية بلا استثناء، فهو يرتفع في الفن العربي القديم من كونه مبدأً ليصبح غاية، كما أن استيعاب فكرته تسهل قراءة هذا الفن بشكل كبير، فالتوحيد بالاضافة الى كونه المبدأ الأساسي الذي انطلق منه الدين، هو في نفس الوقت المبدأ الذي ينبثق منه الفن.

ومن هذا المبدأ يبرز مسار جديد في القراءة يفرض علينا النظر الى الفن العربي القديم على أنه «تجلّ واحد لفنان واحد» [138]. لفهم هذا الفن إذن لا بد من فهم الدين وفلسفته، والرؤية الجمالية التي تقف وراء رسم الأشكال الهندسية والنباتات بهذه الطريقة المجردة والمسطحة، وبدون فهم العمق العقائدي وربطه بالرؤية الدينية للإبداع الفني يصعب قراءة هذا الفن الذي هو ليس فنّ دولة بذاتها أو شعب بعينه، بل هو فنّ حضارة تشكلت خلال ظروف تاريخية [139]، ووحّدت كل الحضارات التي وقعت تحت سلطانها في مجمع حضاري دمجها في سياق واحد.

لقد خرج التصوير العربي القديم من دائرة التشخيص، ليس بقصد الخروج على النموذج الإغريقي فقط، كما يقول بعض المستشرقين، إنما لأن هذا الفن يقوم على التجريد في نقوشه الزخرفية، وعلى البناء العقائدي القائم على التصديق والإيمان فكرياً [140]، بينما يتمثل جوهر الإبداع الإغريقي في النحت التشخيصي المكتمل التكوين

باعتبار الجسد الإنساني هو الكمال، ويتمثل كذلك في الفلسفة القائمة على التصورات الوثنية من الجانب النظري الفكري، ويؤكد جاستون لافييت، هذا الأمر بقوله: إن الفن العربي القديم غدا في مظاهره السائدة لا يهتم أصلاً بنقل الحياة، إنما ترمي نزعته إلى تجريد المشاهد الحيّة في الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية. لذا فالفنان العربي القديم يتناول الطبيعة فيفككها إلى عناصرها الأولية ثم يعيد تركيبها من جديد في صياغة تتناسب مع معتقداته، ويؤدي به الأمر إلى إيجاد تكوينات جديدة يوظفها في تحقيق مطالب المجتمع الذي يستشعرها هو أيضاً في قرارة نفسه[141].

ويرى الألفي أن الفنون العربية القديمة تبتعد عن التجسيم ابتعاداً واضح الأثر في كل ما أنتج من أعمال، لأنها تستهدف البحث عن البعد الثالث وهو العمق الوجداني، لذا يؤكد جاستون فييت في ذات المقالة أن الفنان العربي «ينصرف عادة عن النقش والحفر إلى التزويق السطحي الخالي من النتوء أوالبروز»[142]. كما أن تغطية كامل القطعة الفنية بالنقوش إنما يعكس رغبته في إذابة مادة الجسم بتوجيه النظر إلى الزخارف الغنية التي تغطيها [143].

والشرق بعموم مناطقه الجغرافية، وطبقات وجوده التاريخي يرى أن النور هو بخاصة رمز العالم المتجرد عن المادة، عن العالم المنظور الفيزيائي، إنه الشرق بمعنى بدء النور والإشراق، ولولا أنه يرى في النور لما كان الإنسان مرئياً، هنا يصبح النور رمزاً للروح، وفي سبيل هذه الغاية كان الفنان العربي القديم، حتى في المراحل المتأخرة يغمر تماثيل الحيوان والطير بشبكة من الزخارف النباتية والهندسية والحيوانية التي تمتص مادة الجسم الحيّ وتبقى الزخارف لامعة معبّرة عن ذاك الحراك العقائدي المتموّج في الذهن والروح، وهو ما يفسّر أيضاً امتلاء اللوحة كاملة بالنقوش في الزخرفيات نظرا لامتلاء الروح داخل الفنان العربي مع الحفاظ على الروح القومية العربية في المجال الفني وتثبيت التقاليد العربية في الفن [144].

هوامش الفصل الثالث

[1] انظر: بن سوسان، جيرار و لابيكا، جورج. 2003. معجم الماركسية النقدي . ترجمة جماعية. بيروت: دارالفارابي، وتونس: دار محمد علي للنشر. ص928.

[2] المعجم في الأدب والأعلام. ط 36. 2003. باب الفاء. بيروت: دار المشرق. ص 596.

[3] ابن منظور . لسان العرب. 2003، ج 7، باب الفاء. القاهرة: دار الحديث. ص 176.

[4] إيناس حسني. 2009 . التلامس الحضاري الإسلامي الأوروبي. الكويت: سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب رقم 366. ص 17 بتصرّف.

[5] جون ديوي. 1963. الفن خبرة. ترجمة زكريا ابراهيم. القاهرة: دار النهضة العربية. ص 63.

[6] السابق ص 66–67.

[7] أرنولد هاوزر. ط2. 1981. الفن والمجتمع عبر التاريخ. ج1. ترجمة فؤاد زكريا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص 5.

[8] السابق.

[9] ميخائيل افسيانيكوف. 1979. الصورة الفنية. من كتاب: مشكلات علم الجمال الحديث: قضايا وآفاق. ص–ص 161–176. القاهرة: دار الثقافة الجديدة. ص 163.

[10] محمد قطب. 1983. منهج الفن الإسلامي. الطبعة الشرعية السادسة. القاهرة: دار الشروق. ص 5.

[11] السابق. ص 6

[12] القرآن. قريش 106: 1، 2. وترى المصادر العربية أن رحلة الشتاء كانت إلى اليمن، ورحلة الصيف كانت إلى بلاد الشام وتتجه إلى غزة .

[13] فيكتور سحّاب 1992. إيلاف قريش: رحلة الشتاء والصيف. بيروت: المركز الثقافي العربي. ص 246.

[14] بابلون. الآثار . سابق. ص 161، ومع أن الكاتب يعترف أنه لم يتبقّ شيء من حضارة اليهود وفنّهم في الهيكل الذي دُمّر عد مرات، إلا أن تأثير هذا الفن بقي في الأمم اللاحقة، وهذا في رأي الباحث من مغالطات المستشرقين.

[15] رينيه موترود. جولة في الآثار السورية في العهد المسيحي وفي أوائل العهد الإسلامي. مجلة المشرق. المجلد 33. السنة 1933. ص– ص 180 – 195.

[16] جواد علي. (دت). المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام. ج8. بغداد: جامعة بغداد. ص 66–67.

[17] هاوزر. سابق. ج2. ص 139. ويرى المؤلف أن الأهداف الفنية للطبقات الأرستقراطية المالكة للمال والنفوذ هي التي سيّرت الفن في الاتجاه الذي تريده وضغطت على روح الفنّان حتى ضاقت به فحدثت الثورة الفنية بعد ذلك.

[18] حبيب زيّات. الفسيفساء وصنّاعها قديماً من الروم الملكيين. مجلة المشرق. عدد 36. سنة 1934. ص 339.

[19] صالح الألفي. 1974. الفن الاسلامي: أصوله . فلسفته . مدارسه. القاهرة: دار المعارف. ص 101.

[20] مروان العلان. 2002. الهوية العربية في التشكيل. مجلة **تشكيل**. العدد 2. السنة الأولى. ص ص 12–14.

[21] القرآن. آل عمران. 3: 47

[22] الألفي . سابق . ص 69 .
[23] السابق ص43
[24] هاوزر . سابق . ج1 . ص 61
[25] جون بكويث : أثرالفن الإسلامي في الفن الغربي الوسيط . مجلة *الأبحاث* . عدد آذار 1960 ، السنة 13 ، الجزء 1 . ص 54 .
[26] الألفي . سابق . ص 68
[27] قطب . منهج . سابق . ص 12 .
[28] السابق . نفس الصفحة
[29] إن مصطلحات متنوعة كعلم الجمال أو فلسفة الجمال ، أو الوعي الجمالي أو نظريات الجمال ، وما إلى ذلك إنما تشير إلى مقولات فلسفية ظهرت على سطح الوعي الغربي ، من خلال ما اجترحت أوروبا من نظريات في هذا المجال ، وقد انصبّت كتابات المفكرين العرب على إعادة إنتاج الفكر الغربي ومحاولة تطبيق قواعده على الفن العربي الحديث ، انظر : زكريا ابراهيم .(1984) . مشكلة الفن . القاهرة : مكتبة مصر . ص 21 . وانظر : أندريه لالاند . موسوعة لالاند الفلسفية . (ط2) (2001) ترجمة خليل أحمد خليل . بيروت : منشورات عويدات . ص 96 شرح كلمة ART . وكذلك : معجم الماركسية النقدي . سابق . ص 926، شرح مصطلح : علم الجمال . وكذلك : جيرار برا . 1993 . هيغل والفن . بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . ص 13 . وكذلك : سمير غريب . (1998) في تاريخ الفنون الجميلة . القاهرة : دارالشروق . ص 10 .
[30] أوفسيانيكوف ، زلوتنيكوف ، يولداشيف وكوزنيتسوفا . أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ، 1981 . ترجمة جلال الماشطة ، موسكو : دار التقدم . ص70 –73 .
[31] السابق . ص 77 .
[32] هيغل . 1981 . فكرة الجمال . ج1 . ترجمة جورج طرابيشي . بيروت : دار الطليعة . ص 78 .
[33] قطب . منهج . مصدر سابق . ص 6
[34] قطب ، سيد . خصائص التصوّر الاسلامي ومقوماته . القاهرة : دار الشروق . ط 17 . ص 12 .
[35] أوليغ غرابار : من مواليد 3 نوفمبر 1929 في ستراسبورغ فرنسا ، مؤرخ وعالم آثار ، تخصص في مجال الفنون والعمارة الإسلامية . حصل على الدكتوراه من جامعة برنستون عام 1955 . كان عضواً في هيئة التدريس في جامعة ميتشيغان ، في 1954–69 ، قبل أن يحصل على تعيين أستاذ في جامعة هارفارد . في عام 1980 أصبح أستاذ عمارة وفن إسلامي في جامعة هارفارد ، وبقي حتى عام 1990 عندما انضم إلى معهد الدراسات العليا . من مؤلفاته : «مدينة في الصحراء ، مطبعة جامعة هارفارد « قبة الصخرة ، مطبعة جامعة هارفارد ، «عبقرية الحضارة العربية . عن الموقع الرسمي لوزارة السياحة السورية : www . syriatourism . org
[36] غرابار ، أوليغ . 1996 . كيف نفكر في الفن الإسلامي . ترجمة عبد الجليل ناظم وسعيد الحنصالي . الدار البيضاء : المغرب : دار توبقال للنشر باتفاق خاص من دار ألبان ميشيل : باريس . ص 24 .
[37] قطب . خصائص . سابق . ص 20
[38] القرآن . الحجر . 15 : 85
[39] القرآن . يوسف . 12 : 18
[40] القرآن . المعارج . 70 : 5
[41] القرآن . الأحزاب . 33 : 28
[42] القرآن . المزّمل . 73 : 10
[43] غرابار . سابق . ص 28 .
[44] القرآن . النحل . 16 : 66
[45] القرآن . ابراهيم . 14 : 34
[46] قطب . منهج . سابق . ص 6 .
[47] السابق . ص 85 .
[48] القرآن . سورة المؤمنون . آية 14 .

[49] شاخت وبوزوروث . تراث الإسلام . 1978 ، القسم الثاني . ترجمة حسين مؤنس وإحسان العمد . . سلسلة عالم المعرفة . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . ص 19 .

[50] غرابار . سابق . ص 83 .

[51] السابق . ص 41

[52] شحرور ، محمد . 1997 . الكتاب والقرآن : قراءة معاصرة . دمشق : دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع . ص672 .

[53] دوفينيو . 1983 . جان . سوسيولوجيا الفن . ترجمة هدى بركات . منشورات عويدات : باريس باتفاق خاص مع المطبوعات الجامعية الفرنسية . ص9 .

[54] السابق . ص 16

[55] قطب . خصائص . مصدر سابق ص 3–6 .

[56] القرآن . البقرة . 2 : 74

[57] محمد أحمد الراشد . 2009 . العمارة الدعوية . السعودية : دارالأمة . ص 10 ، وهو يقدّم نموذجاً لذلك التوجّه لدمج العنصر الفني كمكون من مكونات الحضور الإنساني مع المكوّن الأهم وهو الروح ، ويرى الكاتب أن استلهام الجانب الروحي في الإسلام يؤدي إلى إنتاج فنيّ راق ومتقدم .

[58] سيد قطب . 2001 . في ظلال القرآن . الطبعة الشرعية الثلاثون . المجلد 1 . جزء 4 . القاهرة : دار الشروق . ص 543 –544 .

[59] استخدام اللغة وحدها هي عملية اجتزاء ذهني ، والاكتفاء بها في هذا المجال حصر لقدرات الانسان الهائلة ، وتحكيم الرمز اللغوي في الخيال الذي هو أوسع من مدارات الكلمة الملفوظة ، ومهما كان اتساع اللغة فهي أضيق من الخيال الذي أوجدها . لذا فالباحث هنا يختلف مع الكاتبة في اعتبار للغة تقوم مقام الصورة ، فأمّة بلا خيال هي أمّة غير مبدعة ، فطبيعة البشر تقوم على الحركة لا على السكون ، انظر : حسني . مصدر سابق . ص 28 وما بعدها .

[60] تبدو الكاتبة وقد تجاوزت ما أرادت التعبير عنه ، فاستنتجت أن الإسلام يرفض المادة المجرّدة لذاتها . وهذا مفهوم يختلف فيه الباحث معها ، فالإسلام لا يرفض المادة المجرّدة لذاتها ولا لغيرها ، لأن المادة في الأصل هي أساس التكوين الإبداعي ، والإبداع منتج مادي ، وبدونها لا تتم العملية الإبداعية في الواقع وإنما تظلّ في الذهن والخيال صورة لا يعرفها أحد سوى صاحبها .

[61] Qureshi، H. Muslem Art. Al-Bahith Magazine. March. Issue 1. Year 20. 1967. pp 17-28

[62] عبد الله القصيمي . 1977 . العرب ظاهرة صوتية . مطابع مورنمارتر . باريس . ص 7 .

[63] دوفينيو . سابق . ص 52

[64] دوفينيو . ص 91 وما بعدها .

[65] قطب . خصائص . سابق ص 2 .

[66] Wade، David .Pattern if Islamic Art. 1976. The Overlock Press. .11NewYork. P 10 -

[67] Wade. The previous. p 11

[68] السابق ص 8

[69] غاستون فييت . أصول الجمال في الفن الإسلامي . مجلة المشرق ، السنة الرابعة والثلاثون ، تشرين أول . سنة 1936 . ص 468 .

[70] لعيبي . الفن الاسلامي . سابق . 18 .

[71] رايس . سابق . ص 21–22

[72] لاسوس . سابق ، 169 .

[73] المصدر نفسه . 172

[74] رينيه موترود. جولة في الآثارالسورية في العهد المسيحي وفي أوائل العهد الإسلامي. المشرق. المجلد 33، السنة 1934. ص 180-195.

[75] تصرّ مجلة (المشرق) في معظم مقالاتها حول الفن، أن تجعل من سوريا بؤرة الإنتاج الفني في المنطقة، وترى هيئة تحريرها أن سوريا هي المنشئ الأول لكل النمط المعماري والفسيفسائي الذي كان وما يزال حتى هذه اللحظة، وهذا ما يرى الباحث فيه ظلماً للتاريخ وللحضارات ما قبل المسيحية التي أعطت سوريا هويّتها وشخصيتها قبل أن يأتي المسيح بأكثر من ألف عام. أما إذا اعتبرنا سورية أنها تلك المنطقة الممتدة بين هضبة جبال إيران الغربية والبحر المتوسط فإن المفهوم يصبح أكثر وضوحاً، وهو ما يقول به فادي داود. انظر: داود. سابق. ص 19.

[76] لاسوس. سابق. ص 162. ومع احترام الباحث لجهود الكاتب إلا أنه لا يتفق معه في مثل هذه المقولات التي تجعل من سوريا منطقة جرداء حضارياً، وأنها لولا المسيحية لما كان فيها من الحضارة ما فيها. إن بيزنطة هي أم الحضارات التي ورثت أثينا، بل وفاقتها، لذا فإن «السلام البيزنطي» كان يشمل الجميع ماداموا خاضعين للامبراطور في روما.

[77] جون نوبل ويلفورد. الفسيفساء انطوت على إنجازات رياضية متطورة، صحيفة الشرق الأوسط، الاربعاء 10 صفر 1428 هـ 28 فبراير 2007 العدد 10319. ويشير المهندس فادي داود أن تلك الهندسة الرياضية عالية الدقّة ورفيعة التنظيم إنما كانت وفق الأسس الهندسية امعمارية السورية القديمة، وأنها كانت قد نشأت وفق نظريات فلسفية رياضية تقوم على حساب الجمّل الإلهي كما يقول. انظر: داود. سابق. ص 21.

[78] السابق. ذات المقالة في ذات الصحيفة.

[79] خنفر. سابق. ص 58

[80] قطب. منهج. سابق. ص 27

[81] جمعة، ابراهيم. دت. دراسة في تطوّر الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة. رسالة دكتوراه. القاهرة. دار الفكر العربي. ص 79.

[82] السابق. ص 41

[83] جان لاسوس. توطئة لدرس الفن المسيحي في سوريا في القونين الخامس والسادس. المشرق، العدد 32 سنة 1934. ص 166- 174.

[84] عبيد. سابق. ص 84.

[85] هاوزر. سابق. ص 243

[86] مالدونادو. سابق ج2. ص 5 مقدمة المشرف على النشر.

[87] القيّم، علي. الأرابيسك في العالم الإسلامي. مجلة الحياة التشكيلية. العددان 59-60. السنة 15. نيسان-أيلول 1995. ص ص 28-39. دمشق: وزارة الثقافة. ص33.

[88] السابق. ص 33-34.

[89] طارق الشريف. محاولة لتحليل معنى كلمة «الأرابيسك». مجلة الحياة التشكيلية. العددان 59-60. السنة 15. نيسان-أيلول 1995. ص ص 85-99. دمشق: وزارة الثقافة. 86.

[90] نفسه. ص 88.

[91] نفسه. ص 77.

[92] نبيل فتحي صفوة. نموّ الأرابيسك: لماذا نشأ الأرابيسك في مهد الحضارة العربية الإسلامية؟. مجلة الحياة التشكيلية. العددان 59-60. السنة 15. نيسان-أيلول 1995. ص ص 40-44. دمشق: وزارة الثقافة. 40.

[93] نفسه ص 44.

[94] نفسه ص45

[95] نفسه، في نفس الصفحة نقلاً عن: Burckhart. T. 1976. Art of Islam: Language and Meaning، London: Weterham Press. p 212

[96] نفسه. ص 51.

[97] نفسه . ص 51 .
[98] القرآن . الزخرف . 43: 35
[99] صفوة . سابق . ص 53 .
[100] السابق . نفس الصفحة .
[101] بهنسي ، عفيف . جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعملي . مجلة الحياة التشكيلية . العددان 59–60 . السنة 15 . نيسان–أيلول 1995 . ص ص 56–65 . دمشق : وزارة الثقافة . 57 .
[102] السابق . نفس الصفحة .
[103] يرى الباحث أن مقولات د . بهنسي هذه ذات النزعة الصوفية المغرقة في التوحّد الكوني تصبّ في نهاية الأمر في نزعة «وحدة الوجود» التي قال بها كبار المتصوفة القدماء كالسهروردي والحلاج وأبو عاصم الحداد وغيرهم ، وهي نزعة لا يتوافق معها الباحث بشكل كامل ، وإن رأى أن استنباطها من مفاهيم العمارة والزخرف يشكل فتحاً فكرياً وفنيّا طيباً يؤكد على أن الفن الإسلامي هو فنّ تصوري أفلاطوني أي أنه لا يكشف عما لا يلتقطه التصوّر ، وان المعمار الإسلامي للمسجد هو صورة عن الكون ، إذ القبة هي رمز للكون الذي يتخذ جسداً له من اسمي «الله» و «محمد» ، ويتجلى استخدام الأزرق المطلي بالمينا الفيروزي على القباب للتعبير من خلال الشكل واللون عن البعد المجازي الفارسي والمقصود به هو القبة الفيروزية . شيرفانتي . مصدر سابق . ص 40–41 .
[104] القرآن . النور . 24 : 35 .
[105] بهنسي . جمالية الزخرفة . مصدر سابق . ص 62، وتتوضح من النص إحالات الكاتب للفلسفة القديمة من سومرية وإغريقية وفارسية مما رمزت إليه الأشكال الهندسية ، ويرى الباحث أن الزخرفة الإسلامية بتكويناتها الجديدة رغم استمدادها من الهندسات القديمة إلا أنها لا تحمل ذات الأبعاد الفلسفية التي انطلقت منها الهندسة القديمة . فالتوحيد هو منطلق الفلسفة الإسلامية حسبما قال الكاتب قبل أسطر قليلة ، بينما التعدد بمختلف تنوعاته هو قاعدة الانبثاق للفلسفات القديمة .
[106] لويكوك ، رونالد . اللوحات الزخرفية الجدارية في السيراميك الملوّن . مجلة الحياة التشكيلية . العددان 59–60 . السنة 15 . نيسان–أيلول 1995 . ص ص 66–70 . دمشق : وزارة الثقافة . ص 66 .
[107] مكداشي ، غازي . بنية فنّ الزخرفة ومنطلقاته الفكرية . مجلة الحياة التشكيلية . العددان 59–60 . السنة 15 . نيسان–أيلول 1995 . ص ص 71–80 . دمشق : وزارة الثقافة . 72 .
[108] المصدر نفسه ، نفس الصفحة .
[109] بهنسي ، عفيف . (2000) . الرقش العربي . من كتاب : التعبير بالألوان : آفاق في الفن التشكيلي . تحرير : سليمان العسكري ص ص 100 –105 . الكويت : كتاب العربي/ مجلة العربي . ص 103 .
[110] السابق . ص 100 .
[111] السابق . ص 104 .
[112] بيرشم . مصدر سابق . ص 35 .
[113] جمال محرز . مقالة : التصوير الإسلامي في الأندلس . المجلة التاريخية المصرية . المجلدان 9 – 10 . لسنة 1960 – 1962 ويرى الدكتور جمال محرز أن مكتبة ابن فرجون بغرناطة كانت ملآنة بالكتب المصوّرة ، وأنه كان يقوم بنفسه بتصويرها ، وتذكر المصادر الاسبانية أن مكتبة جود بول أسقف مدينة طليطلة في القرن 13 الميلادي كانت تشتمل على كتب عربية مصوّرة ومذهّبة . كما أورد ذكراً لرسوم حائطية في جنة العريف يمثل أحدها بعض ملوك بني نصر ويمثل الآخر المعارك الحربية التي دارت بينهم وبين المسيحيين ، ثم يشرح مواصفات الأعمال الفنية التي وجدت آنذاك من حيث الظل والنور والألوان المستخدمة وقواعد المنظور ، ويشير الى أن تصوير الكائنات الحية ، والآدمية بشكل خاص كان معروفاً وليس مستنكراً لدى أهل الأندلس في فترة عصورهم الذهبية .
[114] داود ، ابراهيم . قراءات تشكيلية : فن الزخرفة الإسلامية . صحيفة الوحدة السورية تاريخ 6/ 12/ 2007 . وهو ما يؤكده فاليري غونزاليس عند تحليله لنقوش قصر الحمراء في الأندلس في ضوء فلسفة الفن الزخرفي الإسلامي انظر :

Gonzales، Valerie. 2001. Beauty and Islam: Aesthetics in Islam Art and Architecture. London. The Institute of Ismaili Studies. pp 34-35

[115] كمال، صفوت. سابق. ص 53.

[116] بهنسي، عفيف. جمالية الزخرفة. سابق. ص 57

[117] حسن الباشا. 1992. موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية. القاهرة: الدار العربية للكتاب. ج1. ص 95.

[118] المانوية: هم أصحاب ماني بن فاتك الذي ظهر في بلاد فارس، زمن سابور بن أردشير، واستمر في دعوته حتى قتله حفيد سابور، بهرام بن هرمز بن سابور، وقد ظهر بعد النصرانية، لذا تشكلت مبادؤه من دمج بين عناصر من النصرانية والمجوسية التي كانت سائدة في البلاد، وحسب رأيه فإن العالم مصنوع من عنصرين، أصليين قديمين هما النور والظلمة، وهما أزليان لم يزالا، ولن يزالا كما يقول. انظر: الشهرستاني (أبو الفتح محمد بن عبد الكريم (ت 548هـ) الملل والنحل. 2000. تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي. بيروت: المكتبة العصرية. ج1. ص 209 – 210.

[119] الزرادشتية: دين يُنسب الى زرادشت النبيّ الآريّ. تقول المصادر الزردشتية أن زرادشت اختير نبياً حوالي العام 1750 ق.م، وكان عمره آنذاك أربعين عاماً، وبقي في دعوته حتى بلغ السابعة والسبعين حيث قُتل. كان أوسط إخوته الخمسة، وقد وضع كتابه القدس (الأوفستا) أو (الأبستاق) حسب المصادر العربية، وأرسله للملك الآري كتشاسب فاعتنق ما فيها من مبادئ وجعلها الدين الرسمي للدولة. انظر: زيادة (محرر). الموسوعة. ج2/ القسم 1. ص 690.

[120] صفوة. الكتابة الخطية. سابق. ص 51. والرقش في اللغة العربيةلونٌ فيه كدرة وسواد والأرقش ما فيه نقط سواد وبياض والرُّقيش حسب الأصمعي تنقيط الحروف وتخطيطها والرقش والترقيش الكتابة والتنقيط. انظر: ابن منظور. 2003. القاهرة: دار الحديث. ج4. باب الراء. ص 212–213.

[121] الشريف. محاولة لتحليل معنى الأرابيسك. سابق. ص 86.

[122] جميع الباحثين الذين وصفوا الفن الإسلامي بالتجريد وأسندوه لتلك العلاقات الروحية يقولون بأن هذه القصور لم تكن إسلامية وإن استخدمها الخلفاء في رحلات لهوهم وصيدهم، ومنهم عفيف بهنسي في كتابه: الفن الإسلامي في بداية تكوّنه، مصدر سابق. ص ص 64–68، وكذلك في مقالته: جمالية الزخارف. مصدر سابق. ص 57، واسماعيل راجي الفاروقي في أطلس الحضارة الإسلامية. مصدر سابق. ص ص 264–265، بينما يختلف معهم ثروت عكاشة في الأمر، إذ يرى أن التصوير نزعة من نزعات النفس لا يخضع لتشريع يغالبها وتغالبه. انظر: عكاشة. موسوعة. سابق. ص 19.

[123] الألفي. سابق. ص 82

[124] انظر: هيغل. سابق. ص 96.

[125] قطب. منهج. سابق. ص 13.

[126] سيد قطب. 2002. التصوير الفني في القرآن. القاهرة: دار الشروق. الطبعة 16. ص 17 – 18.

[127] القرآن. الذاريات. 51: 51. وقد وردت مفردة (البصر) بمختلف اشتقاقاتها أكثر من مائة وخمسين مرّة في القران الكريم ما يشير لأهمية هذا المفهوم في الوعي الإسلامي.

[128] القرآن. الأنعام. 6: 103.

[129] ابن منظور. مصدر سابق. ج1. باب الباء. ص 429–432.

[130] فيشر. إرنست. 1986. ضرورة الفن. ترجمة اسعد حليم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص 153 – 154.

[131] زيعور. مصدر سابق. ص 190

[132] زيادة. الموسوعة. مصدر سابق. ص 628. وهو ما يشير إليه شيرفاني في عرضه للفلسفات الصوفية في إيران، في علاقتها بالجانب الروحي الغيبي في العلاقة بالخالق إذ يرى أن الرمز يكمن في النور الذي ينبجس على صورة النور الإلهي الذي مجّده المتصوفة أكثر مما مجّدوا المصباح الذي خرج منه النور. انظر: شيرفاني. مصدر سابق. ص 32. ويربط الفلاسفة والمتصوفة وعلماء الجمال بشكل غير مباشر بين الجوانب الروحية والتعبير الفني عنها

باستخدام الرموز البصرية أو الصوتية أو الأشكال التجريدية في الفن مع اختلاف بينهم حول التفاصيل. انظر لمزيد من المعلومات: جيرار، بن سوسان، وجورج لابيكا. 2003. معجم الماركسية النقدي. ترجمة جماعية. بيروت: دار الفارابي و تونس: دار محمد علي للنشر. ص ص 925-935.

[133] جوزيف إميل مولر. 1988. الفن في القرن العشرين. ترجمة مهاة فرح الخوري. دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. ص299. وقد اختلف الباحثون في علم الجمال والفنون حول مفهوم التجريد وتاريخ ظهوره والأسباب التي دفعت بالفنان الغربي للاتجاه لهذا الأسلوب في الفن، فيرى هيغل أن حميمية الشعور والعاطفة واندفاعات النفس وآلامها قد فتحت للفن أغواراً ما كان غير الرسم بقادر على استكشافها والتعبير عنها وبأنه من كثرة ما استكشفها وعبّر عنها استطاع بلوغ درجة الكمال التي بلغها. انظر: جورج هيغل. (1980) فن الرسم. ترجمة جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة. ص 16. وكذلك: مروان العلان. 2005. كي لا يبهت اللون أكثر. نشر خاص بالمؤلف. رام الله- فلسطين. ص 186.

[134] عكاشة. سابق. ص 12.

[135] ويمكن القول أن العين هي عتبة العقل الأساسية لالتقاط المعارف والمشاهد والصور، لأن العين تختلف عن بقية الحواس في اتساع امكانياتها للالتقاط، بحيث تعتبر المصدر الأوسع والأهم في هذا المجال، وبالتالي فإن الفن ميدان واسع ومنبع ثري للمعلومات الواصلة للدماغ. انظر: هاينز. سابق. ص 77.

[136] سمير الصايغ. 1988. الفن الاسلامي، دار المعرفة للنشر والتوزيع والطباعة والترجمة، بيروت، ص 12. وانظر أيضاً: عفيف بهنسي. 1979. جمالية الفن العربي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة رقم 14. ص 37، ص 41.

[137] رينسيمان. سابق. 346.

[138] عكاشة. موسوعة. سابق. المقدمة. صفحة رقم: ي.

[139] جاسم. ديالكتيك. سابق. ص 250.

[140] قطب. خصائص. سابق ص 8.

[141] فييت. غاستون. أصول الجمال في الفن الاسلامي. مجلة المشرق المجلد 34 السنة 1936.

[142] السابق. نفس الصفحة.

[143] الألفي. سابق ص 64.

[144] بهنسي. جمالية. سابق. ص 19، ص 41.

ملاحق الفصل الثالث









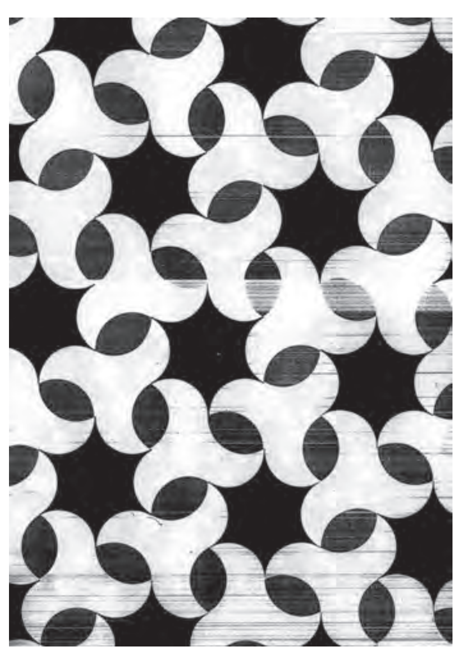


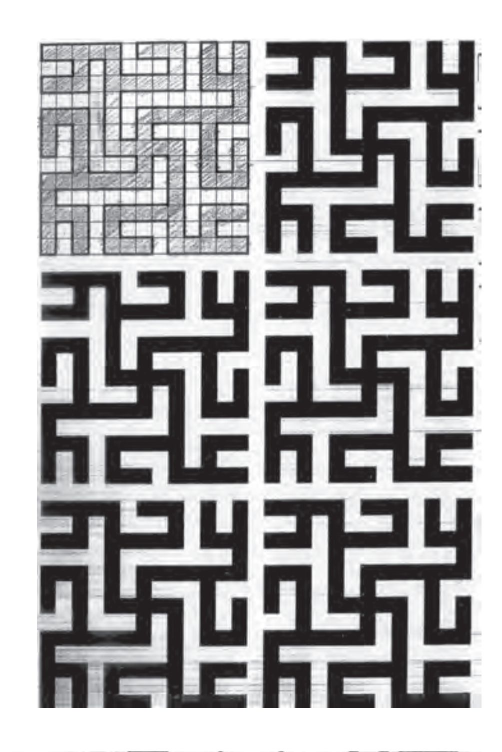
في المتحف الإسلامي في القدس نعثر على العديد من القطع الأثرية الخشبية والقاشاني والمعدني والحجري مما تركه القدماء ولكنه لا يتجاوز في أكثر حالاته قدماً فترة العهد الفاطمي والقليل من الفترة الصليبية والأيوبية، بينما هناك الكثير مما تركه المماليك في جدران وأبواب وأسقف القبة من الزخارف التي تشمل الزخارف الهندسية والنباتية . . ويلاحظ التهتك الذي يصيب المواد الجبصية والتلف الذي نتج عن قلّة العناية بالقطع . الصور / يمين بعدسة الباحث كانون ثاني ٢٠١٠ . والصور يساراً من كتاب ريتشموند .

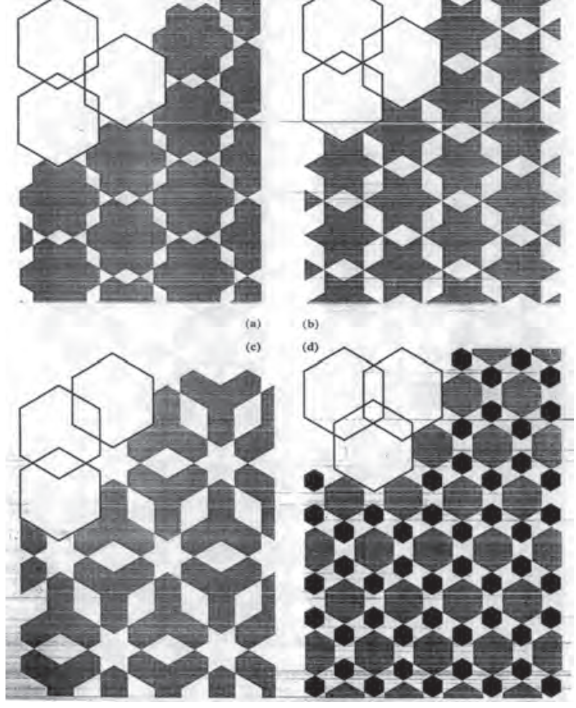


زخارف نباتية متنوعة

في الأشكال أعلاه نماذج نباتية ذات إيقاعات خطية انسيابية، ولكن يمكن هندستها وتحويلها إلى أنماط هندسية دون أن تفقد جماليتها وروحها المنسابة. وتختلف فلسفة الزخارف النباتية التوريقية عن مثيلتها الهندسية ذات الخطوط المستقيمة والزوايا مختلفة الدرجات. ويميل بعض المحللين إلى فهم الفارق بينهما على قاعدة الطبيعة الدينية لكل نقش حسب طبيعة معتقدات الفنان الذي صممها، فقالوا بأن الزخارف النباتية وهي أنثوية الطابع يشكلها أصحاب النزعات الصوفية ذوو التوجه الروحي المعبّر عنه بحالات الوجد الصوفية والهتاف الديني والأغاني والموشحات وتمارس الطقوس لديهم بإيقاعات موسيقية ذات حركات انسيابة، كما هو الحال لدى الشيعة الذين سيطرت عليهم بكائيات الحسين وكربلاء وآل البيت فترى مساجدهم بعمومها ذات زخارف نباتية انسيابية سواء في العراق أو إيران، بينما ترى الزخارف الهندسية أو تلك التي تحتوي على خطوط مستقيمة تخص الناس الذين تقوم عبادتهم على الالتزام والاستقامة والسلوكية الفردية الصارمة كما الحال لدى مساجد أهل السنة من المسلمين، وعلى الرغم من وجاهة هذا الرأي إلا أن الباحث يرى أنه لا يمكن تعميمه للوصول منه الى نتيجة بحثية، فالفاطميون في مصر وهم من الشيعة كانوا من أوائل مبتكري الزخارف الهندسية العريضة الحروف والقواعد بينما نرى العثمانيين اعتمدوا الخطوط النباتية الانسيابية في العديد من منشأتهم الدينية، بل إن الخط الديواني وهو خط انسيابي بامتياز من ابتكار العثمانيين. الصور من موقع www.kenana.com وهو مختص بالزخارف والنقوش الفنية.

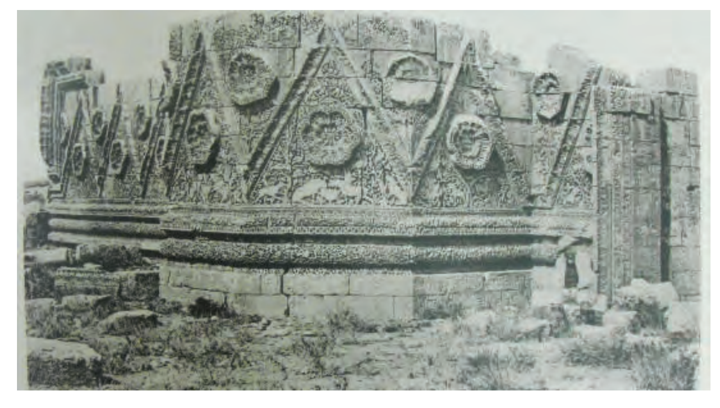






زخرفيات هندسية، إلى اليمين/ اعلى زخرفة هندسية لكلمة (علي) في تداخل هندسي يشير للقوة والاستقامة مع أنها من زخارف الشيعة الذين يرون في اسم الخليفة الرابع رمزاً دينياً إلهياً لأن اسمه يوافق واحداً من أسماء الله الحسنى (العلي) أما الرسومات / يمين، فهو لهندسات الشكل السداسي بتنوعات رشيقة تعتمد التضاد اللوني بين المساحات الهندسية الموجودة، وهي لا تقل رشاقة وأناقة عن النباتية خصوصاً حين رؤيتها في أماكنها الطبيعية كالمساجد والكنائس وما إليها، في الأعلى نرى الخط المنحني وهو يتشاكل زخرفياً لإنتاج تكوينات زخرفية للشكل السداسي. وبنظرة أولية يمكن ملاحظة مدى التشابه في التأثير بين منتجات الخط المنحني في الأعلى/ يسار والخطوط الهندسية في الأشكال/ يمين.

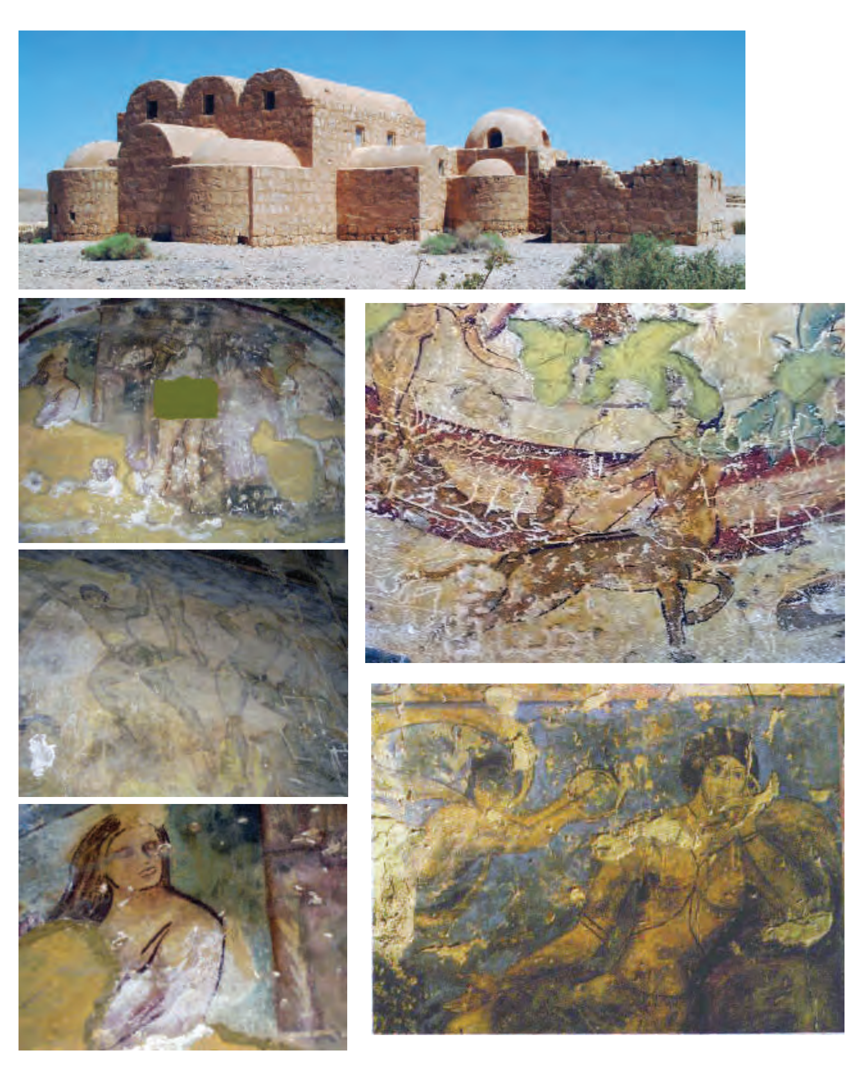


بقايا قصر المشتى في البادية الأردنية، وقد نقل الآثاريون الألمان واجهته كاملة إلى متحف برلين، وتبدو في الصورة الوسطى بعض بقايا اللوحات الفنية التي تزيّن جدران القصر، ويبدو بعض القديسين بملابسهم الكهنوتية وصورة تمثل جملاً والصور تؤكد أن القصر كان في فترة ما قبل الإسلام إذ ليس من المعقول أن يصوّر المسلمون قديسين على جدران قصورهم وإنما أقاموا فيها واستخدمها الخلفاء لنزهاتهم ورحلات الصيد التي كانوا يقومون بها، وقد أبقوا على ما فيها من لوحات وصور.

الصور من موقع الموسوعة العربية:

..www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclop



بقايا قُصير عمرة في البادية الأردنية، وهو قصر صغير كان يستخدم كمحطة لراحة الخلفاء أثناء رحلات الطرد والصيد والمتعة التي كانوا يقومون بها لتسلية أنفسهم والاستمتاع بما لديهم.

وتبدو في اللوحات صورة كلاب الصيد وأوراق العنب والنساء العاريات ومشاهد الصيد التي كانوا يقومون بها، ويبدو أن هذه المشاهد ليست من زمن الخلفاء، وإنما كان نوّاب الدولة البيزنطية يقومون بهذه الرياضات الممتعة، مصطحبين معهم لمتعتهم الخمور والنساء وقاموا بعدها بتصوير ذلك على جدران القصور وعندما جاء الخلفاءالأمويون مارسوا ذات الرياضة الصحراوية وأبقوا على النقوش.

الصور من موقع الموسوعة العربية:

.www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclop

ومن موقع وزارة السياحة الأردنية.









بقايا قصر المفجر (قصر هشام) في منطقة المفجر قرب مدينة أريحا في الغور الفلسطيني، وتبدوالفسيفساء الشهيرة لحمّام الخليفة، وقد ظهرت رسمة افتراس الأسد لغزال، ووجود غزالين في الجهة الأخرى مع إطارات زخرفية ونقوش حجرية في الصورالأخرى والنجمة الخماسية الأكثر شهرة، من بقايا التراث البيزنطي.
الصور بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠ و من موقع بلدية أريحا.

الصور لثلاث كنائس هي الأقدم في تاريخ المسيحية، وهي كنيسة كونستانس في روما حيث تبدو نقوشها وأعمدتها البيزنطية التي من السهل رؤيتها في تيجان الأعمدة في قبة الصخرة. والصورة الوسطى لكنيسة المهد في بيت لحم بينما الثالثة (أسفل) لكنيسة إيليونيا، وهي حديثة البناء إذ لم يتبق من القديم سوى بعض الأعمدة والنقوش الداخلية في الجدران. الصور بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠











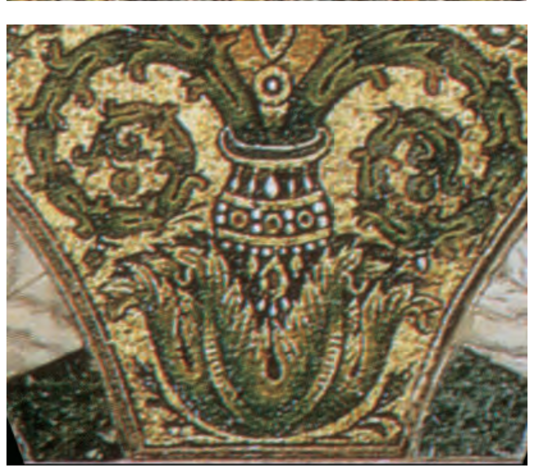
تختلف نقوش سقف المسافة بين المثمن الداخلي والمثمّن الخارجي كثيراً عن نقوش بقية القبة من الداخل والخارج، إذ تختلط فيها النقوش الحديثة جداً بما سبقها في فترات الترميم الأخيرة، وكانت كل إضافة تعني اختلافات جديدة. في الصورة العليا/ يمين، تتبدى نقوش جبصية باللون الذهبي على أرضية سوداء تليها نقوش ذهبية على أرضية خضراء تشكل إطاراً يحيط بجوانب السقف، ومن ثمّ تتشكل هندسة السقف المتساوقة مع هندسة المثمنين بما يبقي مساحات غير منتظمة يتمّ ملؤها بنقوش تكون أحياناً غير منتظمة. في القسم العلوي/ يمين من الصورة مجموعة من الدوائر ذات نقوش مختلفة، وهي فتحات للتهوية تتم إزاحتها في أيام الصيف اللاهبة وتحمل كل دائرة نقشة تتشابه أو تختلف عن مثيلاتها، وهي حديثة جداً بالمقارنة مع بقية النقوش وهذا يبدو واضحاً في الصورة الى اليسار حيث تبدو ثلاث دوائر من دوائر التهوية في السقف. الصور من نسيبة وغربار.




المساحات الزخرفية أعلاه للمربعات التي تزيّن كل ثلاثة منها جزءاً من سقف المسافة بين المثمنين، وهي وحدات زخرفية جبصية حديثة، ويتمّ إعادة تلوينها كلما احتاجت لذلك، ويلاحظ فيها التوزيع الذي نراه في نقوش القبة من الداخل حيث تتسم بالمواصفات الإسلامية الكاملة الواردة في الباب الثالث. الصور من نسيبة وغرابار.







من نقوش قبة الصخرة الداخلية وهي تعتمد بشكل كبير على العناصر النباتية الانسيابية مع تفاصيل هندسية تبدو للمدقق. ويلفت الانتباه هنا التوافق اللوني والانسيابية النباتية رغم الاختلافات الواضحة في موضوعات النقوش، فالتيجان ومواد الزينة الامبراطورية وحبات اللؤلؤ والأحجار الكريمة لا تتناقض مع الالتفافات النباتية سواء ذهبت باتجاه اليمين أم باتجاه اليسار وسواء كانت امتداداتها طويلة أم انحناءة قصيرة ، إضافة إلى أن استخدام اللون الأخضر الغامق بتدفقاته اللونية التي تندمج بقوّة مع الذهبي المكوّن للأرضية يجعل من النقشات آيات من الجمال الذي لا يملّ المشاهد من التأمل فيه والاندهاس لدقته ورِوعته والاستغراب من تلك المثابرة والجَلدَ لدى المزخرفين الذين يضعونها قطعة قطعة على كل هذه المساحات الشاسعة من الجدران.

واللوحات من واجهات متعددة في المثمن الداخلي من الداخل والخارج وكذلك في الشكل الدائري الحامل للقبة. كما يلفت الانتباه ذاك الامتلاء للمساحة بحيث لا يبقى في الجدار بكاملة سوى ما يكفي للتمايز بين نقشين أو خطين أو ورقتي نبات متداخلتين، وهذا يشير إلى أن فكرة الامتلاء ليست فكرة في الوعي الإسلامي كما يقول المستشرقون ، بل هي كذلك في العهود السابقة، ويبدو أن الامتلاء فكرة ذات صلة بالفسيفساء نفسها بما هي أسلوب فني تزييني أكثر مما له علاقة بفكرة دينية أو عقائدية كما يقال. والصور من نسيبة وغربار



تقريب الصور والنظراليها يري المشاهد كثيرا من التفاصيل التي تغيب عنه في سياق النظرة العامة. والصور أعلاه تبيّن العديد من الانحناءات والرموز والإشاراتالتي تحتاج الى دراسة مستقلة موسّعة. الصور من نسيبة وغرابار



شكل ١   شكل ٢

الصور في هذه الصفحة والتي تليها لزوايا التقاء جدران المثمن الداخلي حيث يرتكز كل جدار على جانب من السارية وتلاحظ في الصور أعلاه الالتفافات النباتية الانسيابية، والاختلافات بينها حيث تبدو الأغصان المتفرعة العريضة في الصورة/ يسار، شكل ٢، بينما الأغصان الرفيعة في شكل ١، كما يلاحظ انبثاق الأغصان في شكل ٣ من مجموع الأوراق العريضة الملتفة. بينما تنبثق في شكل ٤ من أصيص مزيّن بالجواهر واللالى وتبدو قدرة الفنان أوالمصمم على ابتكار المزيد من الأشكال مستفيدا من ليونة الخطوط ومن القيم اللونية التي يتيحها التضاد اللوني بين الأخضرالغامق والأصفرَ الذهبي. شكل ١، ٢ من سوارى المثمن الداخلي من الداخل، بينما الشكل ٤، ٣ من واجهات سواري الشكل الدائري من الداخل. عن نسيبة وغرابار.



شكل ٣



شكل ٤

انبثاق الأغصان وتفرعاتها في صورتين مختلفتين، تظهر الأولى هذاالنبثاق من تجمع أوراق نباتية عريضة، بينما تنبثق في الصورة السفلى من أصيص أو إبريق مزيّن باللآلئ المرصوفة حوله. ويبدو اختلاف تشكل العمود الأوسط في الصورتين مع بقاء وحدة الدائرة ذات النقاط الست مكررة في الجهتين.



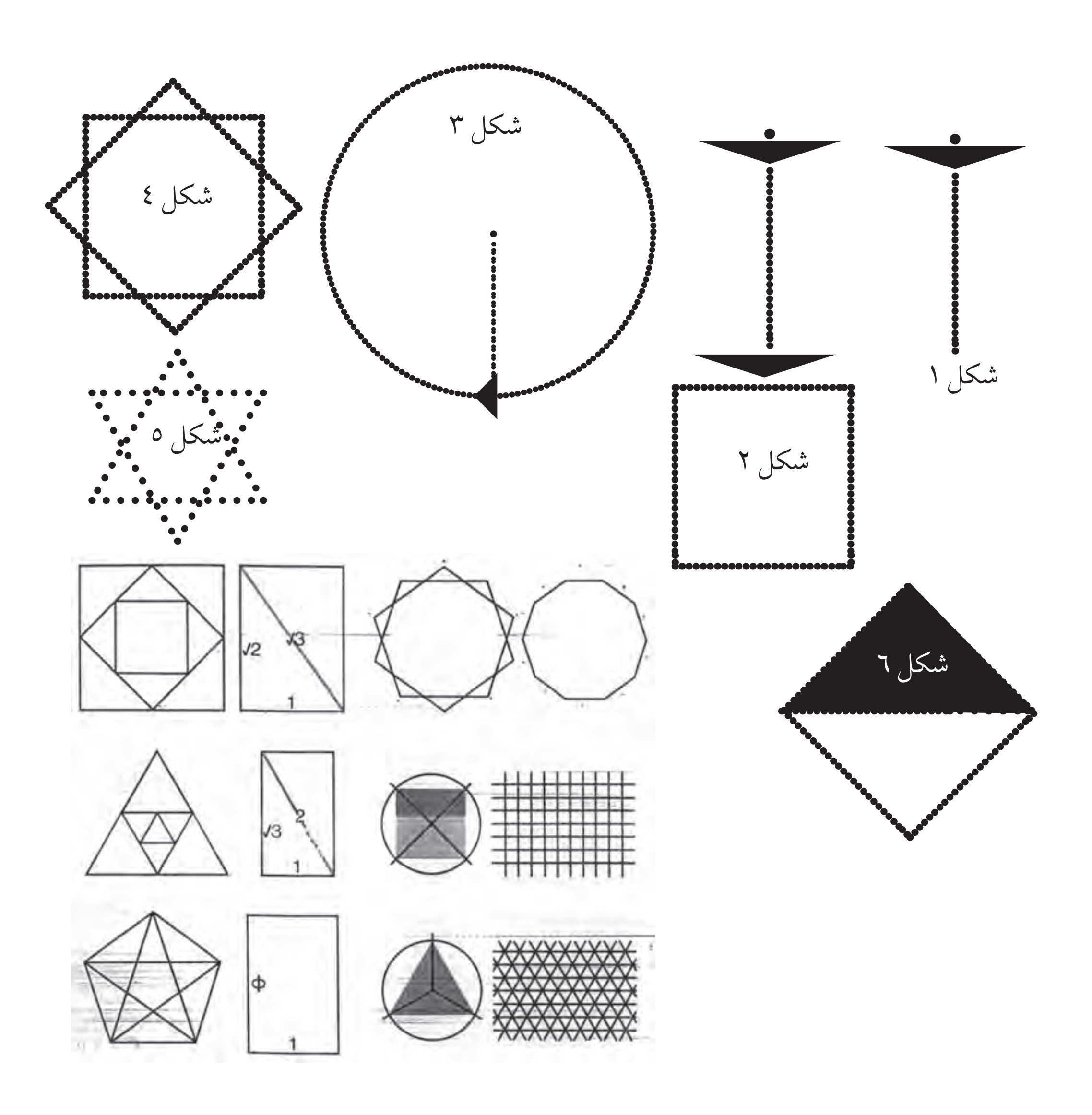
من نقوش الشكل الدائري الحامل للقبة وتبدو فيها عملية الالتفاف الانسيابية في أغصان النباتات وكيف تتجه إلى اليمين أولاً (الصورة أعلاه) ثم تلتف للداخل يساراً بينما في الصورة (الصفحة التالية) يختلف الاتجاه، كما تختلف نقطة الانطلاق من أوراق عريضة في الصورة العليا إلى أصيص أو تاج مزخرف في الصورة السفلى. كما يلفت الانتباه العلاقة اللونية بين الأخضر الغامق والأصفر الذهبي، وتبدو الالتفافات النباتية بصيغها المختلفة، وهي صيغ لا تتشابه في تكوينات القبة، هذا مع ملاحظة النقوش الوسطية بين الوحدتين الرئيسيتين، وفي منتصف الالتفافات الدائرية في النقوش. وفي هذه الصورة تتوضح العلاقة بين الأصيص المزيّن باللآليئ والأغصان المنبثقة عنه مع العمود الأوسط، ما يقدّم إشارات كثيرة.





واجهتان من واجهات المثمن الداخلي ويبدو التوزيع المعماري الهندسي، حيث تظهر السواري البارزة عن مستوى الجدار بينهما، كما تبدوالأقواس الثلاثة بين الساريتين، وهو تصميم معماري في كل واجهات المثمن وبالتالي يكون لدينا أربعة وعشرون قوساً يتموضع بين كل قوسين تكوين زخرفي فسيفسائي مختلف عن البقية، كما تتموضع على واجهات السواري تكوينات زخرفية فسيفسائية مختلفة الواحدة منها عن الأخرى وبذا يصبح المثمن بواجهاته المختلفة من الداخل والخارج لوحة زخرفية فيسفسائية متنوعة لا تجد فيها من التشابه إلا ما لا يكسر الاختلاف. الصور من نسيبة وغربار مع إعادة تجميع الكاتب.





من النقطة كان الخط/ شكل ١، ومن الخط كان المربع/ شكل ٢، ومن حركة الخط حول النقطة كانت الدائرة/ شكل ٣، وقد استطاع المسلمون استخراج أشكال هندسية متنوعة من الدائرة، منها السداسي/ شكل ٥ والمثمن/ شكل ٤ وبالتالي المثلث/ شكل ٦، ومن تداخل هذه الأشكال مع بعضها وملء بعض المساحات وترك بعضها فارغاً نحصل على ما لا حصر له من تلك الزخرفات العديدة التكوين والتشكيل، كما يشاهد في الرسوم السفلية. عن كتاب Pattern of Islam.

في الرسومات أدناه/ يسار، تبدو اشتقاقات لا حصر لها من تلاقي وتقابل خطوط وأشكال التكوين الهندسي، وهو ما أوجد عالماً لا متناهياً من النقوش التي اشتقها الفنان المسلم لاحقاً من هذه الإحداثيات الأولية في الهندسة.



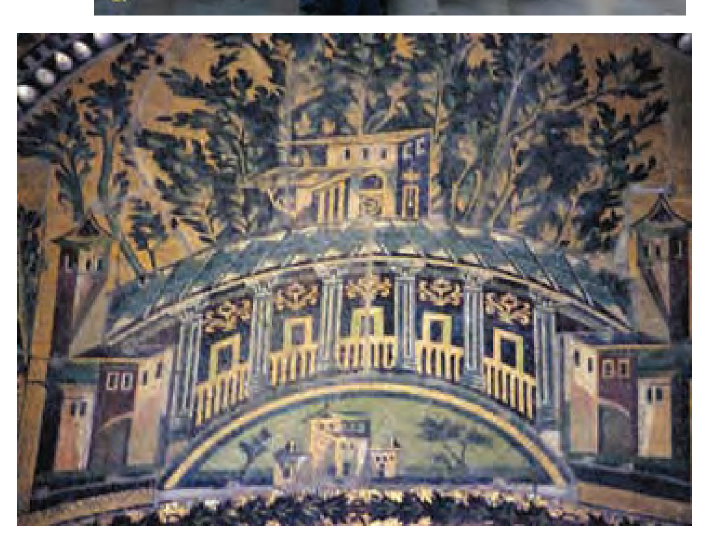
تشكيلات هندسية زخرفية تتشكل من تداخلات أو انناءات أو تكسرات الخطوط وامتلاء المساحات بالتصاد اللوني، ويلاحظ أهمية المربع والدائرة ومركزيتهما في تكوين النقوش.

صور من جدران المسجد الأموي ونقوشه الخارجية، وهي التي تتشابه إلى حدّ بعيد مع نقوش وزخارف جدران قبة الصخرة، وهو ما حدا بالباحثة مارغريت فان بيرشيم إلى القول بأن هذه النقوش مع نقوش الصخرة ونقوش أيا صوفيا إنما هي صنع يد واحدة هي اليد السورية فترة السلام البيزنطي.

ولكن الاختلاف الأهم في هذه النقوش أن واجهة المسجد بكاملها تصوّر مشهداً طبيعياً في الحدائق والبيوت والأنهار مما لا نجده في نقوش قبة الصخرة، أو ربما كان فيها وتمّ تغييره.

الصورة أعلاه بعدسة الباحث آب 1993، والسفلى من موقع وزارة السياحة السورية:

www.syriatours.com



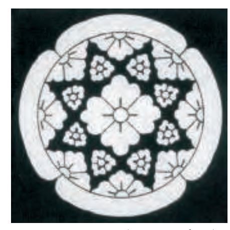
(شكل ١)

(شكل ٢)

(شكل ٣)

(شكل ٩) (شكل ٨) (شكل ٧)

(شكل ٤)

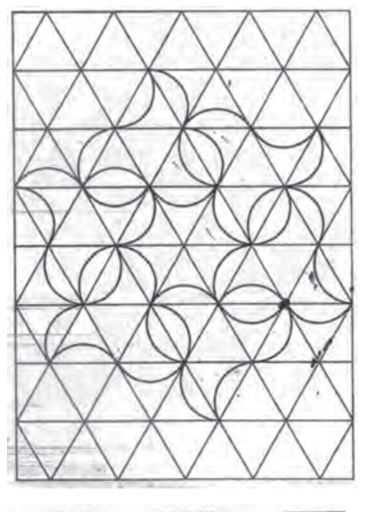


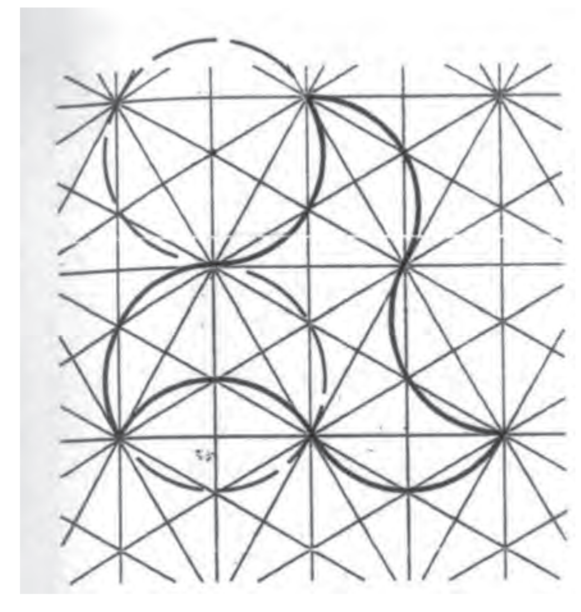
(شكل ٥)



(شكل ٦)

التكوينات الهندسية الأولى للنقوش، ويبدو في الرسم أعلاه نظام الأشكال كما هو في النظرية الأفلاطونية الإغريقية، حيث يرمز كل شكل من الأشكال لعنصر من عناصر الكون الأربعة. ويبدو المربع والمثلث والسداسي وما ينبثق عنها من أشكال ونقوش في توزيعات وعلاقات متداخلة، فالمثلث يتشكل من تلاقي ثلاثة مربعات (شكل ١) بينما تتماسّ الأضلاع الخارجية لأربعة مربعات مع محيط الدائرة، تنتج مربعاً وسطياً خامساً (شكل ٢) وبتلاقي تسعة مربعات في زواياها تحصر داخلها أربعة مربعات أخرى (شكل ٣) وبالتقاء ثمانية مربعات في مركز واحد يتكوّن تشكيل يمكن استخراج عشرات الأشكال منه (شكل ٤) منها (شكل ٥ المثمن)، وكذلك الحال في الش؛ل السداسي وتكويناته المتداخلة (شكل ٦, ٧, ٨, ٩)وهكذا تصبح الهندسة وأشكالها القاعدة الأساس في إنتا النقوش والزخارف، والأشكال في الصفحة من رموز وإشارات الجيش والعائلات اليابانية. عن كتاب: Japanese Design Motifs. compilated by the Matsuya Piec-Goods Store. Dover Publication، INC، New York.

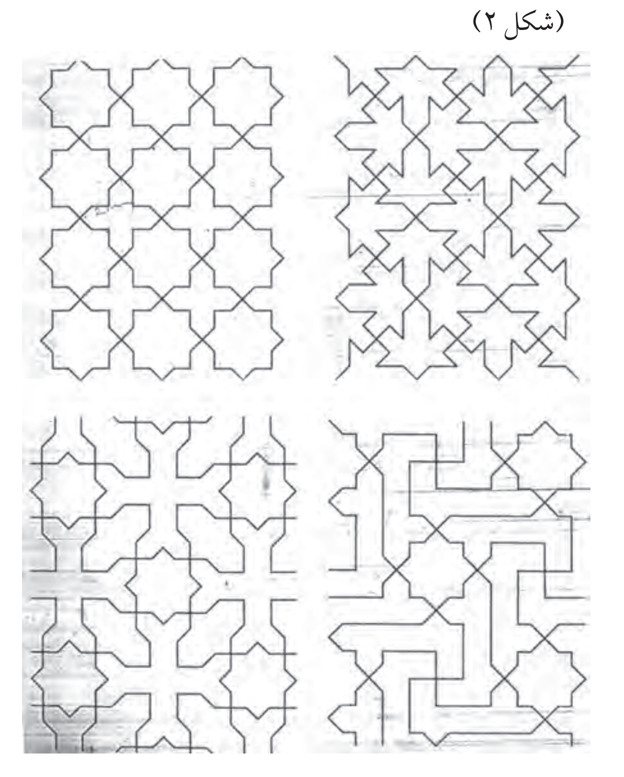




(شكل ١)



(شكل ٢)



التكوينات الهندسية في الصفحة تبين الخطوات التي تمرّ بها النقشة منذ خطوطها الأولية (شكل ١)، من خلال علاقة الخط بالشكل وعلاقة الخط المنحني بالآخر المستقيم، بينما نرى في (شكل رقم ٢) التلاقيات الخطية التي تنتج أشكالاً هندسية مختلفة لكنها تصبّ في مصدرها الأساسي المثمن، الصور عن كتاب الأنماط الإسلامية/ ديفيد

الفصل الرابع

النقوش والزخارف في قبة الصخرة

التمهيد

يتناول الكاتب في هذا الفصل نقوش قبّة الصخرة وزخارفها بتوصيف قائم على مشاهدة عيانية تفصيلية، بدءا بالنقوش الخارجية التي وضعها العثمانيون مستبدلين نقوشها الأولى التي كانت عليها بنقوش من القاشاني الذي يصنع في تركيا ثم أكمل واصفاً النقوش الداخلية الموجودة علي جدران المثمن الداخلي من جهتيه، وكذلك الشكل الدائري المحيط بالصخرة وبعد ذلك وقف أمام نقوش القبة نفسها من الداخل مبيّناً هويّة النقوش هناك ومفنّداً بعد ذلك المقولات التي تنسب رمزي النجمة السداسية واللون الأزرق إلى اليهود الأوائل وتبنتهما الصهيونية المعاصرة.

إن النقوش العربية القديمة لامتناهية في تشكيلاتها وتنوعاتها وتفاصيلها، ولا حدود للابتكار فيها، فكل نقش يفضي إلى العديد من النقوش وكل زخرفة تتوالد منها عشرات بل مئات الزخارف تحمل كل واحدة منها روح الأصل الذي انبثقت عنه، وملامح الجديد الذي جاءت به. ونظراً لتعدد مكوّنات الزخرف أو النقش من خط ولون وإيقاع وملمس ومادة وما تحويه كل مفردة من تفاصيل، فإن الاحتمالات التي ستنتج عن هذا التعدد تصبح لا نهائية.

تتوزّع النقوش داخل وخارج بناء قبة الصخرة حتى لا تكاد تجد فيها فسحة بدون

نقوش، عدا تلك التي تمّت تغطيتها بالرخام المعرّق بنقوشه الطبيعية في القسم الأسفل من المثمّن الخارجي من الداخل. وربما تكون قبة الصخرة هي واحدة من القليل من الشواهد المعمارية التاريخية في العالم التي شهدت تعاقب حضارات متعددة، وكانت كل حضارة تضيف لزخارفها ما تراه يعكس ثقافتها وحضارتها. وقد حرصت كل الدول على إبقاء النقوش القديمة على حالها دون أن تمسّ جوهرها الجمالي، واقتصرت عمليات الترميم على استبدال الأحجار التالفة بمثيلاتها الجديدة لذا بقيت الرسومات والزخارف التفصيلية كما هي في زمنها الأول، أما الإضافات التي شهدتها القبّة فكانت في المساحات التي لم يكن قد وضعت فيها الزخارف من قبل أو في المساحات التي لم يكن ترضى بها الدولة الحاكمة آنذاك.

توزيعات النقوش في قبة الصخرة

النقوش الخارجية

يلفت النظر في نقوش قبة الصخرة الخارجية أنها ذات ثيمة واحدة أساسية، فقد تمّت إزالة كافة الفسيفساء التي كانت تغطي الجدران الخارجية وذكرها المؤرخون الذين عاصروا الحقبة قبل العثمانية، كابن العماد الحنبلي وغيره، وعندما حكم العثمانيون القدس قاموا في عهد السلطان سليمان القانوني في العام 1552م [1] بتغيير كافة نقوش وزخارف الجدران الخارجية وتغطيتها بالقاشاني التركي، حتى أن الآيات المكتوبة على عنق القبة (سورة الإسراء) وتلك المكتوبة على جدران المثمّن (سورة يس) وبقية الكتابات الأخرى المتناثرة كتبت بأيدي خطاطي تركيا في تلك الفترة[2]، وظلّت تتجدد كل فترة بأيدي خطاطي تركيا طوال الوقت كما يبدو من التوقيعات التي وضعوها على القيشاني. وقد رأى هاملتون [3] أن نقوش وزخارف القبة الخارجية مرّت بمراحل متعددة كان القديم منها أفضل من الجديد، والسابق أجود من اللاحق، وقد ذكر أن طريقة النقش في القاشاني القديم أكثر إتقاناً ودقّة في صناعة نقوشه من الجديد، وأن ألوانه أوضح وأقوى وأكثر ثباتاً ومقاومة لعوامل الزمن والبيئة والمناخ، إضافة لذلك فإن النقوش الكتابية الملتفة حول عنق القبة، وتلك التي تحيط المثمّن الخارجي من الخارج، فإن النقش القديم كان مزيّناً

بنقوش وردية منبثقة عن وحدات زخرفية دائرية تتموضع تحت الكتابة البيضاء، بينما لا نجد هذه النقوش في الكتابات الحديثة.

تقسم المساحات المزخرفة في معمار القبة الخارجية إلى قسمين، الأول الجدران التي تشكل المثمن الخارجي من الخارج، والثاني هو عنق القبة الذي يحمل القبة. الزخارف في القسمين تتشكل من ثيمات زخرفية متشابهة جداً، في كل التفاصيل الموجودة فيهما، من حيث تشابه الوحدات الزخرفية الرئيسية وعملية توزيع الوحدات على المساحات، مع غلبة اللون الأزرق على القسمين معاً أيضاً.

لقد وقف الكاتب أمام المبنى، وسجّل مكوّنات النقوش، وبالتالي فإن الصور الموجودة في الملاحق وعليها الشروحات تقدّم صورة بصرية واضحة للموضوع.

تتكوّن نقوش عنق القبة من عدد من الأشرطة الزخرفية المتنوعة التي تلتفّ حول عنق القبة، بما في ذلك البروزات التي أحدثها وجود السواري الكبيرة التي تحمل القبة، وهي من الأعلى إلى الأسفل كما يلي:

1. شريط مزخرف يمرّ مباشرة تحت الكشفة أسفل القبة، وتبدو وكأنها تحمل القبة، وهو شريط مزخرف بالوحدة الزخرفية الرئيسية[4] في القسم الخارجي من المبنى.

2. شريط الكتابة القرآنية وهو يشتمل على سورة (يس) مكتوبة بالخط الثلث الحديث ذي الاستطالات الفنية للحروف العليا، بطريقة التوزيع على سطرين، وهو نمط تبدو فيه النصوص كأنها كتبت متراكبة، وقد كتبت الآيات بخط أبيض على أرضية زرقاء غامقة.

3. شريط رفيع من الحجارة الجبصية باللون الأزرق يفصل ما بين الكتابة وشريط الزخارف الذي يعلو نوافذ عنق القبة.

4 . شريط زخرفي يعتمد عدداً من الوحدات الزخرفية تتشكل من وحدة مثمنة ينتج عن امتداد خطوطها معيّنان ذات اليمين وذات الشمال يحتوي كل معيّن منها على وحدة زخرفية صغيرة ملوّنة بالأزرق الفاتح على أرضية الأزرق الغامق ويتفرّع عن أضلع المعيّن أربع تكوينات خماسية تحتوي كل واحدة منها على نقش صغير باللون الأصفر على أرضية سوداء، ويتصل كل واحد منها بوحدة زخرفية مستطيلة تساوي ثلاثة أضعاف الوحدة المثمنة الأولى وتتضمن خمس وحدات زخرفية صغيرة اثنتان باللون الأبيض وثلاث بالأصفر، تحيط بها توريقات ناعمة باللون الأزرق الفاتح على أرضية من الأزرق الغامق وتنتهي كل توريقة بزهرة صغيرة، وهذه التكوينات الزخرفية منفّذة بطريقة التكوين الهندسي الناتج عن تلاقي وتقاطع الخطوط المرسومة باللون الأبيض على الأرضيات الغامقة. وهذه الوحدات مجتمعة تتكرر على كافة امتدادات الشريط الملتف حول القبة وعلى الأشرطة الرأسية القائمة بين النوافذ وعلى جانبي البروزات الناتجة عن السواري الكبيرة حاملة القبة.

5 . نوافذ العنق، وهي على نوعين، عريض وأقل عرضاً، ويفصل بين النوافذ الشريط المزخرف المذكور في النقطة السابقة. تأخذ جميع النوافذ ذات الطابع الزخرفي المعتمد على تقسيمات هندسية بحسب حجم بلاط القيشاني الذي زُيّنت به. وتقوم زخرفة النوافذ من الخارج على نظام الوحدات الزخرفية المتناقصة في اتجاه، والمتزايدة في الاتجاه الآخر، إذ تقسم الوحدات الزخرفية الأفقية إلى نصفين، أيمن وأيسر، وتتشابه وحدات النصفين تناقصاً وتزايداً لتشكيل الشكل العام للنافذة.

6 . شريط زخرفي يقع أسفل النوافذ ويلتفّ حول عنق القبة كاملاً، ويتكوّن من نفس الوحدات المستخدمة في الشريط السابق الذكر في النقطة 4 .

أما القسم الثاني من النقوش وهي المتموضعة على الجدران الخارجية، حيث في النصف الأعلى تبدو النقوش ذات إيقاع زخرفي واحد يعتمد عدداً من الوحدات الزخرفية ذات الألوان المتعددة، وإن غلب عليها اللون الأزرق في السياق العام. وهذه النقوش

تشمل ما هو داخل الفراغات التي أعدّت كنوافذ، والمسافات التي بينها، والأشرطة التي تطوّق البناء من جهاته الثماني، بالإضافة إلى اللوحات الكتابية، سواء سورة (يس) التي تحيط بالواجهات كلها في القسم العلوي من الجدران، أو سورة (الاسراء) التي تحيط بالجدار الدائري المحيط بالقبة، أو ما تناثر من كتابات على الجدران وتحمل نصوصاً مختلفة الألفاظ، مع وجود نصوص توثيقية تبيّن أسماء ومناصب وألقاب السلاطين الذين أمروا بتزيين الجدران. وقد تنوّعت النقوش بين قطع القاشاني الممتلئة والملصقة في أماكنها، وتلك المفرغة ولا يربط بينها سوى شريط ضيّق يحمل نقشاً إطارياً واحداً. والمدقق في نقوش الجدران وعنق القبة يمكنه ملاحظة كثير من الجوانب السلبية في أداء الفنيين والعمّال الذين قاموا بلصق القاشاني، في عمليات الترميم المتلاحقة لجدران القبة الخارجية، مما لا داعي للحديث عنه هنا.

تقسم الجدران الثمانية زخرفياً لقسمين، الأول تلك الجدران التي يتضمن معمارها أبواباً لدخول الناس وهي واجهات المثمن الأربع التي تواجه بشكل مباشر الجهات الأربع (الغربية والشرقية والجنوبية والشمالية)، والقسم الثاني تلك التي لا تتضمن أبواباً وهي الواجهات التي تربط بين الواجهات الأولى (الشرقية الجنوبية، والغربية الجنوبية، والغربية الشمالية والشرقية الشمالية). تحت الشريط الرفيع المتكوّن من قطع الجبص المكررة باللونين الأبيض والورديّ، تتكون كل واجهة من الوحدات الزخرفية التالية:

1. شريط زخرفي تبدو فيه وحدة زخرفية توريقية انسيابية مكررة، وتتكوّن أرضية الشريط من لونين الأسود في الأعلى والأزرق في الأسفل، ولون الخطوط التي رسمت بها النقوش هو الأبيض.

2. بعد شريط رفيع من القطع الجبصية الملوّنة بالأزرق نجد شريط سورة (يس) مكتوبة بالخط الثلث في آخر مراحل تشكله وتطوّره الفني على أيدي الخطاطين الأتراك، بتقنية فنية عالية وإتقان فريد، وقد كتبت الكلمات بالخط الأبيض على أرضية زرقاء من الصنف العميق خلافاً للون الشريط الجبصي الذي يتشكل من اللون الأزرق الفاتح قليلاً،

ويبدو التمايز بينهما واضحاً. حيث تقع الآيات بين شريطي الجبص الذين يفصلان بين شريط الآيات وما فوقه وما تحته من أشرطة.

3. شريط المستطيلات الزخرفية. ويتكوّن كل مستطيل من ثماني وحدات زخرفية مرسومة باللون الأبيض على أرضية زرقاء عميقة، ويحيط بكل مستطيل إطار مزخرف يتشكل من عدد من الوحدات الزخرفية الأفقية والعمودية، الانسيابية ذات الطابع الورديّ الشكل وهي مرسومة بخطوط بيضاء رفيعة تتخللها نقشات خضراء في الزوايا والمناطق الخالية.

4. شريط غير زخرفي من القطع الجصّيّة الأفقية والعمودية، تتشكل فيما بينها مربعات غائرة تفصل بين شريطي النقوش بلون أزرق فاتح، ومنه تبرز الميازيب التي تسيل منها مياه الأمطار المتجمعة من السطح.

5. شريط زخرفي آخر أصغر في عرضه من شريط المستطيلات آنف الذكر ويختلف عنه كثيراً في نقوشه، لكنه كبقية الأشرطة يتكون من وحدات متكررة، يبدو فيها التعاكس الزخرفي، إذ لو قلبنا الشريط فجعلنا عاليه أسفله وأسفله عاليه لما اختلف شكله وتنظيمه إلا قليلاً بسبب اختلاف اللون في نقشتين زخرفيتين من نقوشه.

6. شريط رفيع من الجبص الأزرق يفصل بين الأشرطة السابقة وما يليها، وهي القسم الأسفل من االنصف العلوي، أي منطقة النوافذ.

7. منطقة نوافذ القبة، ومن المعروف أن في كل واجهة من واجهات القبة الخارجية سبعة نوافذ، تتساوى النوافذ في الواجهات التي لا أبواب فيها، إذ تصطف متجاورة بتقسيم هندسي دقيق للمساحات، بينما يختلف الأمر في الواجهات ذات الأبواب، إذ تصطف ثلاث نوافذ على يمين الباب، وثلاث أخرى على يساره، وتبقى المساحة الوسطى، وهي أعرض من النوافذ ليحتلها الباب. لذا تكون نوافذ هذه الواجهات أصغر قليلاً من نوافذ الواجهات الأخرى. ويمكن تقسيم منطقة النوافذ إلى قسمين،

أولاهما النوافذ نفسها بزخارفها وتكويناتها القوسية الهندسية، وثانيتهما المساحات المحيطة بالنوافذ وبينها.

يلفت الانتباه إلى أن نقوش كل نافذة تختلف عن غيرها في توزيع المساحات واختيار الألوان، أما ما عدا ذلك فهي تعتمد على وحدات زخرفية رئيسية محددة تتكرر في كل النوافذ مع اختلاف النوعية من ممتلئ إلى مفرغ، مع اختلاف اللون من نافذة لأخرى.

الكتابات على الجدران

فيما يتعلق بالكتابات على الجدران الخارجية والداخلية في نقوش قبة الصخرة فإن الكاتب يرى بأن اللغة العربية ساهمت في تحديد أسلوب التفكير للشعوب التي دانت بالإسلام كافة إلى درجة كبيرة[5]، وتغلغلت في نفس الانسان العربي، ثم انعكست في فنونه الإبداعية، والفن التشكيلي العربي القديم أضحى كأنما هو انعكاس وجداني تخيّلي للكلمة القرآنية يوضع في سياق تشكيلي متناغم مع معطيات الوعي الإسلامي لدى الفنان.

تعتمد فنون الإبداع الزخرفي عموماً على مبدأ الإيقاع التكراري، أي تكرار أشكال معينة تتخللها تحويرات وتغييرات مفاجئة تعارض هذه الخلفية المنظمة كما في الزخارف والتفعيلات العروضية والجمل الموسيقية). والعلاقة الحقيقية ما بين اللغة القرآنية والفن تكمن في فكرة التوحيد ومضامينها المركبة. والفن العربي القديم بكل مظاهره التجريدية والتشخيصية هو في جوهره إسقاط داخل النظام المرئي لجوانب معينة من أبعاد وحدانية الخالق. ولكن لا شيء يتطابق مع الحسّ الجمالي الإبداعي كما الكتابة العربية. فهي تمزج في شكل حروفها ما بين أقصى القواعد الهندسية صرامة وأكثر الإيقاعات انسياباً.

تدوّن الكتابة العربية من اليمين إلى اليسار، أي من موقع الفعل إلى موقع

القلب، ومن الخارج إلى الداخل، وهي حركة تقوم على حيّز ثابت هو الجدار أو الورقة، أي أن الكتابة هي الأخرى تمثل العلاقة ما بين الحركة والسكون، حركة إيقاعية متواترة منتظمة على سطح ثابت. والكتابة مرتبطة بالقلم، رمز للقوة العليا التي تحدد المصائر في لوح مكتوب. فقدسية القلم نابعة من يقين الفنان بأنه الإشارة الموثّقة للفعل الإلهي. والقلم الذي يسطّر على اللوح، يُنشئ نظام المبادرة والتلقي، نظام العطاء والأخذ بتوازن مكتمل. لذا فالكتابة هي صدى لتلك العلاقة، فإذا أضيف إليها التحسين والتزيين وابتكار الصيغ الفنية الأجمل كان ذلك يعني ارتقاء العلاقة بين طرفي المعادلة، المعطي والآخذ، ويعني التقبل الجمالي لتلك العلاقة، ومن هنا يتبلور مفهوم الفن في هذا المجال. وقد عمد الفنان العربي القديم إلى الابتكار الفني عالي الدقة في إنشائه لنماذج الخطوط العربية نظراً للإمكانيات التطويعية لدى الحرف العربي واختلافها عن الحروف اللاتينية ذات التشكيل الثابت، لذا مرّ الخط العربي بمراحل عديدة وطويلة في الزمن نسبياً إذ احتاج الانتقال من الحرف المسند بصفته الجذر الأول للحروف العربية حتى مرحلة الكتابة المتوازنة الواضحة ما يقارب ثلاثة آلاف سنة. وقد استدلّ الآثاريون على هذه العملية التطورية من خلال اللقى والبقايا الآثارية التي حملت بعض النقوش المتعددة الأصول والتواريخ [6].

في نقوش الجدران الخارجية لقبة الصخرة هناك شريطان كتابيان رئيسيان، أحدهما يلتفّ حول عنق القبة ويتضمن سورة الإسراء، والثاني يلتف حول التثمينة الخارجية كلها التي تتضمن الواجهات الثماني للقبة، وهي تتضمن سورة يس. كما أن هناك بعض العبارات الدينية المتناثرة على الواجهات، وهي جميعاً بالخط الثلث في مراحل مختلفة من تطوّره وبمستوى دقّة مختلف.

ان الانتظام والانسجام والتناغم في ألوان وترتيب زخارف الجدران الخارجية لقبة الصخرة يشير إلى ذائقة فنية راقية ومتطورة، ورؤية شاملة للمكان وأهميته وتعكس المدى الذي بلغته صناعة القيشاني في الدولة العثمانية آنذاك، وعلى الرغم من أن نظام الفسيفساء هو الأرقى والأعلى في منظومة التزيين للأماكن الكبيرة، فإن ضخامة مبنى القبة يجعل من القيشاني موازياً، بل ربما أكثر جمالاً وإشراقاً وأكثر صموداً في وجه

ظروف البيئة والمناخ الذي يتفاوت بين درجات حرارة عالية جدا تصل حدود الأربعين مئوية وحرارة منخفضة تهبط حتى خمس درجات تحت الصفر في بعض الأحيان، كما هو الحال في مدينة القدس.

إضافة إلى أن عمليات الترميم المتواصلة للفسيفساء أكثر تكلفة من نظيرتها في القيشاني، وأخطاء المرممين تكون أكبر وأكثر، كماهو الحال في بعض جوانب الجدران الداخلية في القبة، لذا فإزالة التالف من القيشاني أسهل من إزالة نظيره من الفسيفساء. ولكن مشكلة إزالة الفسيفساء التي حدثت أدّت إلى إزالة جزء من التاريخ بإلغاء واحد من أهم شواهده ووثائقه، كما أنها إلغاء لمقطوعة جمالية قد تكون ذات مستوى رفيع لا ترقى إليه قطع القيشاني التي وضعت لاحقاً.

نقوش التثمينة الداخلية

على السطوح الداخلية للتثمينة الخارجية يوجد الكثير من النقوش، ولكنها أشرطة محدودة تقدّم رؤية هامة وذات طابع تاريخي يحمل بعض الرموز التي يمكن العثور عليها في أماكن أخرى في القبة، ويبدو أن الذين بنوا القبة واعتنوا بتزيينها كانوا يهتمون بداخلها الذي يقع تحت بصر الموجودين، وبخارجها الذي يقع تحت بصر القادمين إليها، والقسم الداخلي من التثمينة الخارجية يكون تحت بصر المحيطين بالقسم الدائري حول الصخرة مباشرة.

التثمينة الداخلية هي تكوين هندسي تتوازى واجهاته مع تكوين التثمينة الخارجية، وتقوم على ثمانية سوارٍ رئيسية وبين كل ساريتين يوجد عمودان يشكلان مع الساريتين ثلاثة أقواس، والمساًحات بين السواري والأقواس هي موقع النقوش الأساسية في التثمينة، ويعلوها شريط كتبت عليه من الخارج والداخل بعض الآيات القرآنية والنصوص الدينية التي اختلف المفكرون والمؤرخون في تفسير وتعليل سبب اختيارها بالذات مما لا مجال لتفصيله هنا. ولكنها تتضمن النص الذي يشير إلى باني القبة وتاريخ بنائها، وهي مكتوبة بخط الجزم الذي بدأت ملامحه بالتكوّن والترسّخ

في فترة متأخرة من تاريخ الفن العربي القديم كما ورد سابقاً.

نقوش التثمينة الداخلية مشغولة بالفسيفساء التي يتمّ ترميمها كل فترة بسبب تعرّض المكان لظروف البيئة والمناخ، ولبعض الاعتداءات، كما حدث في العام 1948 عندما قصفت الطائرات الاسرائيلية المكان بقنابلها فأتلفت جزءا من السقف وأسقطت قطعاً ومساحات من الفسيفساء الملصقة على الجدران ما دفع المجلس الإسلامي الأعلى للاستنجاد بالحكومة المصرية لمعالجة الخلل والتلف الذي حدث [7].

وقد قامت عمليات ترميم واسعة خلال القرن الماضي، في محاولة لإعادة المكان إلى جمالياته السابقة، بيّد أنه في بعض الأحيان كان بعض المرمّمين غير مؤهلين أو ليسوا محترفين فشوّهوا بعض المساحات وأتلفوا بعض الرموز وليس سوى من يدقق النظر يمكنه اكتشاف مثل هذا التلف والتشوّه.

جدران التثمينة الداخلية كلها مغطاة بالفسيفساء، وقد زيّن كل مساحة بين قوسين أو بين قوس وسارية بنقش يختلف كلياً أو جزئياً عن البقية، كما زخرفت جنبات السواري في القسم العلوي منها وعلى مستوى الأقواس بنقوش من ذات الطابع وذات الإيحاءات مع اختلافات اقتضتها طبيعة المساحة المتاحة، فنجد على واجهات السواري من الداخل والخارج نقوشاً ذات رموز وإشارات وعلامات يمكن معرفة مصادرها الحضارية بمقارنتها بمثيلاتها في الشواهد الحضارية الأخرى في أماكن مختلفة أو في المتاحف التي ضمّت بقايا بعض الآثار التي عثر عليها في أماكن شتى.

النقوش الموجودة حالياً في قبة الصخرة على التثمينة الداخلية ليست قديمة، وقد أجريت لها الترميمات والتغييرات المتواصلة وقد كانت تُزال القطع القديمة وتستبدل بقطع فسيفسائية حديثة من ذات اللون، وجميع قطع الفسيفساء يتمّ استيرادها من إيطاليا حسب قائمة المواصفات والأرقام المستخدمة ويتم إلصاقها مكان القديمة التالفة [8]، بما ساعد على حفظ شكل النقوش والزخارف رغم تغيير المادة المستعملة، رغم أخطاء الترميم والمرممين.

النقوش في التثمينة الداخلية بعمومها ذات طابع فني بيزنطي وساساني، يعود تاريخها إلى مرحلة استيلاء الدولة البيزنطية على فلسطين بعد انتصارها على دولة الفرس التي كانت تحكمها في فترة انتصاراتها على بيزنطية إبّان تلك الحروب طويلة الأمد بين الدولتين للسيطرة على المنطقة. ويمكن رؤية بعض الرموز الفارسية هناك، متمثلة في الأجنحة التي تزيّن التيجان والقصور والمعابد الفارسية في إيران، كما في البلاد التي كانت تحت السيطرة الفارسية، ويبدو أن الإضافات على نقوش القبة كانت تتمّ بأيدي أهل المنطقة ممن يعملون كحرفيين وينفذون تعليمات الدولة الحاكمة في هذا المجال، ويؤكد هذا ما نراه في نقوش الشكل الدائري الحامل للقبة حيث تبدو فيه وحدة النقش المعبّر عن الروح الفارسية ورموز الحضارة الفارسية.

يسود التوريق «الأرابسك» حسب اللفظ الإسباني،[9] والخطوط الانسيابية نقوش التثمينة الداخلية، ولا يجد الناظر إليها نقشاً هندسياً رئيسياً واحداً مكتملاً ذا خطوط مستقيمة. وقد أفردت المساحات الخارجية من التثمينة لزخرفات نباتية على شكل أشجار يتكوّن جذعها من وحدات زخرفية متعددة تقع في منتصف المساحة، وتتوزّع عن اليمين واليسار وحدات زخرفية تمتدّ حتى أعلى القوسين المجاورين، وتتحكم المساحة المتاحة في توزيع النقوش فتتسع في المنطقة الواسعة وتضيق في المنطقة الضيقة. أما المساحات الداخلية فقد أفردت لنقوش من ذات الإيقاع ولكنها غير نباتية، ففي المنتصف تتراكب مجموعة من الوحدات الزخرفية المتعددة التكوينات والأشكال وتتفرع عنها وحدات زخرفية من ذات الروح وتملأ المساحة الواقعة بين القوسين، في حين أفردت المساحات الواقعة بين الأقواس والسواري لوحدات زخرفية نباتية لها ذات التراكيب التي للنقوش الواقعة بين الأقواس، مع انحصارها في تلك المساحة الضيقة والتي تساوي نصف المساحة الواقعة بين أي قوسين.

إن السياق العام للوحدات الزخرفية في التثمينة الداخلية متشابهة إلى حدّ بعيد، سواء من الداخل في سياق موحّد أو من الخارج في سياق آخر وموحّد كذلك. أما واجهات السواري فقد ضُمّت مساحة السارية من الخارج للمساحة الواقعة بين السارية

والقوس المجاور لها فأصبحت مساحة واحدة اتسعت لنقوش مساوية لمثيلاتها بين الأقواس، في حين أنها وبسبب البروز عن الجدار أضيفت إليها نقوش مختلفة لا تتناقض مع السياق العام للنقوش من الداخل، إلا أنها لا تبدأ كسابقتها بمجموعة نقوش متراكبة وإنما بهيئة نباتية ذات أوراق عريضة ينبثق عنها فرعان نباتيان في كل مرّة مع اختلافات بيّنة لكل فرعين عن الفرعين الآخرين في واجهة السارية الأخرى. وكل هذه الفروع تحمل العديد من مفردات النقوش الأخرى على الجدران الداخلية، أما على الجزء البارز من السارية، الذي يشكل زاوية قائمة مع الجدار، فقد أقيمت فيه نقوش نباتية لأشجار مكتملة مع اختلافات بيّنة بين كل مساحة وبقية المساحات، إذ حملت كل مساحة نوعاً مختلفاً من الشجر، وهو ما يؤكد انتماء المصمم أو الفنان لبيئة زراعية يعرف عنها الكثير من المعلومات، بل ويمكنه إعادة رسمها ونقشها على الجدران.

كما يمكن للناظر في زخارف التثمينة الداخلية أن يلحظ تلك الإطارات التي وضعت للفصل بين مساحات النقوش، وعلى زوايا السواري وزوايا الأقواس، ويلاحظ أن كل واجهة من الواجهات من الداخل قد زُيّنت أقواسها بنقشة تختلف عن نقشات الزوايا الأخرى، في حين أن زوايا أقواس التثمينة من الخارج قد زُيّنت كلها بنفس النقش وقد قدّم الكاتب شرحاً وافياً لهذه النقوش في الملاحق.

يبقى لدينا تلك المساحات التي زينت بها الأقواس من الداخل. وهي على شكل أشرطة زخرفية تمتد من نقطة لقاء القوس بالسارية أو القوس الآخر حتى الجهة الأخرى، وكل مساحة من هذه المساحات تحت الأقواس مزينة بنقوش مختلفة عن البقية، فمنها ما زيّن بأوراق شجر تحمل كل ورقة وحدة زخرفية نباتية مختلفة، ومنها ما زيّن بوحدات نباتية كثيفة، وثالثة زينت بوحدات نقشية هندسية انسيابية تتخللها وحدات زخرفية أصغر من سابقتها، ورابعة زيّنت برموز ذات دلالة على معتقدات وأديان.

هذا وقد طوّقت واجهة كل سارية من السواري من الداخل بإطار زخرفي تختلف زخارف كل إطار منها عن بقية الأطر اختلافاً جزئياً أو كلياً في بعض الأماكن. ويعلو هذه الزخارف شريط كتابي لآيات ونصوص دينية كتبت بخط (الجزم) وهو من

الخطوط العربية القديمة ذات الحروف العريضة، ويظهر في سياق الخط الأثر المشوّه لعمليات الترميم، حيث تجد اختلافات بيّنة بين أشكال الحروف المستخدمة، ويلاحظ وضع بعض النقاط على بعض الحروف وخلوّ البعض الآخر منها.

يغلب على ألوان التثمينة الداخلية الأخضر الغامق (الزيتي أو الزيتونيّ) والأصفر الذهبي مع وجود ألوان أخرى منتشرة في ثنايا النقوش لكنها لا تكاد تلاحظ لدى المشاهد العادي نظراً لهيمنة اللونين آنفي الذكر. وسبب هذا هو أن قطع الفسيفساء التي يتمّ استيرادها هي من النوع الدي تتضمن كل قطعة ذات اللونين على طبقات متراكبة بحيث يبدو الذهبي اللامع من خلال الأخضر الغامق، وقد استخدم الأخضر الغامق في ملء الفراغات بين خطوط النقوش المرسومة بلون بني داكن لتحديد مسار ومساحة النقش، وبطريقة فنية عالية الإتقان قام المصمم أو الفنان بإضفاء اللون الأخضر الفاتح ثم الأصفر بتتابعات مدروسة بمستوى عال من الدقة لإضفاء بعض التجسيم على بعض النقوش، كجذوع الشجر، والأوراق العريضة، بل وفي قطوف العنب وحبّات الرمّان والأزهار التي امتلأت بها جنبات النقوش وزواياها، بيْد أن عمليات الترميم كانت تفشل في بعض الأحيان في اختيار الألوان المناسبة للقطع الجديدة أو يتمّ استخدام الألوان بدلاً من القطع الفسيفسائية فتؤدي لتشوّه واضح في النقوش.

يمكن للناظر أن يرى بعض الألوان المختلفة على واجهات المثمّن الخارجية، ونظراً لأن النقوش المستخدمة ذات قياسات عريضة نوعاً، فإن استخدام ألوان أخرى كان ضرورياً، لذا يمكننا أن نجد اللون الأحمر والبني والأزرق والأبيض وغيرها منتشرة بين ثنايا النقوش. وقد استخدم الأبيض بكثرة خصوصاً في داخل التثمينة نظراً لوجود أشكال التيجان والإشارات الامبراطورية وبعض أشكال الزينة التي كان القادة البيزنطيون والفرس يستخدمونها ويعلقون عليها اللآليء البيضاء والأحجار الكريمة الملوّنة، لذا وضعت بعض الأشكال باللون الأبيض لتعكس مدى الفخامة والأبهة التي يتيحها وضع اللآليء والأحجار الكريمة على التيجان في النقوش الفسيفسائية.

أما أرضية المساحات المتبقية بعد النقوش والزخارف فقد رصّعت باللون الأصفر

الذهبي المائل للدكنة قليلاً، فأحدث تضاداً لونياً بهيجاً مع الأخضر الغامق، كما أن أشرطة التمييز بين المساحات المزخرفة أدّت إلى استقلالية كل نقش، وساعدت الناظر على تركيز رؤيته في مدى زخرفي محدد، وقد فعل الفنان بعد ذلك عكس هذه المسألة عندما رصّع الشريط العلوي المتضمن للنصوص المكتوبة، إذ جعل الكتابة باللون الأصفر الذهبي المائل قليلاً للدكنة ووضع اللون الأخضر الغامق في أرضية الشريط، وأحدث بذلك انسجاماً فنياً لونياً لطيفاً بحيث لا يشعر الناظر بالتضادات الفجة، والنشازات اللونية.

الهيبة والوقار والسكون والخشية هي المشاعر التي تنتاب المتأمل لنقوش وزخارف التثمينة الداخلية، وفي نفس الوقت تمنحه شعوراً بالخشوع على الرغم من أن النقوش ذات طابع قبل إسلامي، وتشترك في توزيعاته حضارات كثيرة أضاف إليها الفنان العربي القديم من يقينه واعتقاداته ما جعل من النقوش حالة جمالية استثنائية ذات صلة وثيقة بروحه ونظرته المحكمة للكون والحياة، خصوصاً بعد إزالة كافة المظاهر الواضحة والمباشرة من بقايا الوثنية الفارسية والمسيحية البيزنطية والصليبية عن جدران القبة بكاملها.

نقوش المحيط الدائري تحت القبة

يقوم المجلس الإسلامي الأعلى منذ العام 2010 بتنفيذ مشروع ترميم واسع النطاق يتناول كافة نقوش وزخارف وفسيفساء المحيط الدائري للقبة من الداخل، وإعادة القطع التي سقطت واستبدال القطع التالفة والباهتة وإعادة تلوين النقوش المرسومة بالألوان.

يمكننا تقسيم المساحات في المحيط الدائري من الداخل والخارج إلى ثلاثة أقسام رئيسية، الأول ما يقع بين الأقواس والسواري وهو القسم الأسفل من الشكل الدائري وهو من الخارج ذو زخارف كثيرة وعديدة سيأتي تفصيلها لاحقاً، ويعلوه شريط زخرفي مغاير لما حوله إذ يعلوه مباشرة السقف الذي يغطي المساحة بين الشكل الدائري والتثمينة

الداخلية، بينما لا يوجد فيها من الداخل زخارف تذكر، إذ اعتمد في تغطيتها على الرخام المعرّق وبعض الوحدات الزخرفية البسيطة.

في القسم الأوسط من الزخارف من الداخل تغطي النقوش والزخارف كافة المساحة بشكل مكتمل حتى لا يتبقى سنتمتر واحد بدون نقوش حسب الترتيب أدناه من الأسفل إلى الأعلى:

تبدأ المساحات المزخرفة بثلاثة أشرطة تلتف حول الشكل الدائري كله، يتشكل الشريط الأول (أ) من وحدات زخرفية ذهبية على أرضية سوداء، وهي ذات تشكيل نباتي انسيابي يعتمد الدائرة كوحدة أساسية تتضمن عدداً من النقوش الصغيرة ذهبية اللون، بعد ذلك هناك شريط زخرفي رفيع (ب) يتكون من نقوشات صغيرة لا تشكل رسوماً، بل توزيعات لونية من قطع الفسيفساء التي يغلب عليها اللون الأخضر الغامق الممشح بالذهبي، وبعده إلى الأعلى شريط رفيع (ج) كتبت عليه آيات سورة (طه) بخط عربي مقارب في تكوينات حروفه للمغربي الحديث الشبيه بخط الكتابة اليدوية، ويفصله عن الشريط الذي يعلوه شريط رفيع من لون واحد، ثم نرى الشريط التالي (د) المتشكل من خطوط هندسية متقاطعة تشكل بتقاطعاتها مساحات هندسية يتضمن الكبير منها والواقع في منتصف الشريط وحدة زخرفية مثمنة بينما تتضمن الوحدات الأصغر تكوينات صغيرة من حبات اللؤلؤ وبعض الدوائر والمربعات البسيطة، وفوق هذا الشريط تقع منطقة النقوش والزخارف الأساسية والتي يبدو الطابع الفارسي والرموز الفارسية واضحة فيها، حيث يتكرر رمز النسر الفارسي الذي كان يعتمده الأكاسرة، ويعلوه تاج امبراطوري فارسي ويقع عادة في منتصف التكوين الزخرفي محمولاً على عدّة وحدات نقشية متتابعة تنبثق عن أصيص أو إبريق مزخرف بأشكال عديدة، ومزيّن بحبات اللؤلؤ ومن نفس الإبريق ينبثق فرعان نباتيان دائريا التكوين، يتجه أحدهما يميناً ويتجه الآخريساراً ثم تتفرع عنهما فروع عديدة منها ما يلتف إلى الداخل، ومنها ما يلتف إلى الخارج وتتعدد التفريعات وتظهر في نهاية كل تفريعة وردة أو قطف عنب أو حبات الكرز أو الرمان أو مجموعة من اللآلئ داخل تكوين هندسي حتى لتمتلئ المساحة بكاملها، ثم تتكرر العملية بتكوين آخر مشابه تماماً، ولكن تختلف فيه الوحدة

النصفية التي يقف فوقها جناحا النسر والتاج، إذ تتشكل من وحدات زخرفية مختلفة، ويختلف شكل التاج، ولكن يبقى الفرعان المنبثقان عنها ولكن تختلف توجهاتهما يميناً أو يساراً. . وهكذا تتشكل المسافة كلها بالزخارف والنقوش على امتداد كل المساحة الملتفة حول الشكل الداخلي من الداخل. وفوق المساحة الرئيسية هذه يتكرر الشريط الهندسي الذي سبق وأن ورد ذكره سابقاً (د) يعلوه شريط ذو نقوش بسيطة هرمية على أرضية سوداء تفصل بينه وبين الشريط الأخير الذي يعلوه والذي تكرر سابقاً (أ).

بعد ذلك يبدأ القسم الأعلى، وهو ما يشكل عنق القبة وفيه النوافذ العليا.

تتكوّن كل نافذة من إطار زخرفي يتكوّن من مساحات هندسية متساوية على الجانبين وتختلف مساحاتها في منطقة قوس النافذة وتتضمن كل مساحة منها نقشاً بيضوياً أو معينياً على التتابع وداخل كل شكل منها تكوينات زخرفية، وفي زوايا كل مساحة أربعة نقاط بيضاء، ويتبع هذا الشريط إلى الداخل شريط خشبي مزخرف بتشبيكات رخرفية محفورة، ثم تكون النافذة المقسّمة إلى عدد من المساحات المزخرفة المشغولة بالجبس الأبيض.

تختلف النوافذ في زخرفتها، بعضها عن البعض الآخر بتفاصيل كثيرة، وهي زخارف حديثة قام بوضعها المجلس الإسلامي الأعلى في فترات متأخرة. بين كل نافذتين تقوم وحدات زخرفية على درجة تقارب كبيرة من النقوش في المساحة الوسطى إذ تبدو فيها الأجنحة الفارسية والتيجان المختلفة والإبريق أو الأصيص وتنبثق النباتات وفروعها إلى مدى تسمح به المساحة المزخرفة، فالمسافة بين قوسي النافذتين المتجاورتين أوسع من المساحة بين ضلعيهما، لذا تمتد الأجنحة ومثيلاتها في منطقة القوسين بينما تصغر في منطقة ما بين الضلعين الرأسيين.

نقوش القبة من الداخل

بعد انتهاء الزخارف في عنق القبة تبدأ القبة بمشهدها المهيب ورونقها البهيّ

وشموخها، وتشكيلها المختلف وألوانها المتباينة عن سابقتها من مساحات مزخرفة من حيث الألوان والتشكيلات واتجاهات النقوش وتنويعاتها. يبلغ قطر القبة من الداخل عشرين متراً ونصف إلا قليلاً، وارتفاعها من بدئها حتى أعلاها ثلاثة عشر متراً وعشرين سنتمتراً[10]، لذا تكون مساحتها بحسبة رياضية بسيطة خمسمائة وثلاثين متراً مربعاً من الزخارف المنقوشة والملوّنة، النافر منها والعاديّ.

تبدأ القبة بشريط زخرفي يلتفّ على كامل المسافة لمحيط القبة يعلو شريط الزخارف الهندسية المار ذكره (د) وهو عبارة عن نقوش متداخلة بوحدات هندسية مبسطة ملوّنة باللونين اللذين سيسودان منطقة القبة، وهما الأحمر والأصفرالذهبي، ثم تبدأ منطقة شريط آخر أعرض قليلاً لكنه ليس شريطاً زخرفياً وإنما هو تكوين هندسي معماري على شكل بوابات عريضة بأعمدة وأقواس هندسية وبمساحات متساوية ومحاطة بخطوط متوازية حول أعمدتها وأقواسها، ملوّنة في داخلها بالأسود ولُوّنت الخطوط بالأصفر الذهبي فالأسود فالأصفرالفاتح فالأصفر الذهبي، ما أضفى عليها عمقاً يجعل من تكوين القبة أشبة بالمجسم منه بالرسم. وبين كل قوسين في المساحة الواقعة بين القوسين وبداية الشريط التالي، رصّت نقوش نباتية متداخلة باللون الأخضر وفي وسطها شكل بيضوي يتضمن نقشاً صغيراً. بعد ذلك يبدو الشريط العريض المتشكل من مستطيلات ذات جوانب دائرية. حيث ينحني المستقيمان الأفقيان المتوازيان ليلتقيا وقد شكلا نصف دائرة.

إطار المستطيل الدائري الجوانب عريض بحيث تضمّن نقوشاً دائرية انسيابية نباتية مجرّدة متداخلة ممشحة بأوراق خضراء وحمراء، وقد رسمت بخطوط بنيّة غامقة على أرضية صفراء ذهبية، وعند تلاقي مستطيلين من هذه المستطيلات تتداخل فيما بينها لتظهر في المنتصف دائرة تحمل نقشاً كتابياً يشير إلى تجديد القبة أو تذهيبها أو تاريخ التذهيب والتجديد وما إلى ذلك من معلومات، وفي منتصف المستطيلات المزخرفة بإطاراتها كتبت نصوص التوثيق للسلطان صلاح الدين الأيوبي حيث يمكننا أن نقرأ: جدد هذه القبة وذهّبها السلطان الملك الناصر العالم العادل العامل صلاح الدين يوسف بن أيوب تغمّده الله برحمته...

وقد كتب النص بالخط الثلث المكتمل الإتقان ما يشير إلى أن الكتابة تمّت بعد عهد صلاح الدين بكثير، ويؤكد ذلك دلالة كلمة (تغمّده الله برحمته) أي أن هذا التجديد والتذهيب والترميم قد تمّ بعد وفاته. وبعد هذا الشريط تبدأ المساحة الأساسية في نقوش القبة، وهي تمتد إلى ما يقارب منتصف القبة، وهنا تختلف طبيعة الزخارف كلياً عن سابقاتها في المثمن الداخلي أو الخارجي أو الشكل الدائري. ولتوصيف نقوش هذه المساحة تناول الكاتب مقطعاً رأسياً يمتد من بداية المساحة ثم يصعد حتى منتصفها، أي نهاية المساحة، بافتراض أن نقطة التلامس من البداية هي منطلق الخطوط الزخرفية، حيث يصعد خط دائري الإيقاعات إلى الأعلى، وتصغر دائرة انحناءاته كلما اتجه للأعلى، ثم يعود للنزول ليلتقي بنقطة بدايته، وتتشكل من صعوده وهبوطه خمسة منحنيات تشكل مع مقابلها في الخط المجاور دائرة يكون طرفاها العلوي والسفلي صاعدين كهرم صاعد أو هرم مقلوب بخطوط منحنية، وبذا يتكوّن شكل هندسي دائري انسيابي مكوّن من ثلاث دوائر صاعدة: أكبر فأصغر فأصغر وتحتوي كل دائرة على مجموعة نقوش مختلفة كلياً عن كل ما ورد في البحث، إذ يتشكل في الدائرة الأولى الهلال مقلوباً في المنتصف مع تكوينات هلالية نصفية ومدمجة بتوريقات انسيابية على أرضية شبه رمادية وتتلوّن بعض مساحات تلك النقوس باللونين الأحمر والأسود، وتبدو التوريقات في الخلفية باللون الأبيض، وعلى نفس النمط تتضمن الدائرة الوسطى من نقوش شبيهة ولكنها تختلف في التوزيع والتشكيلات الزخرفية إذ يبدو الهلال المقلوب واضحاً ويزداد فيها اللون الأبيض حتى لتبدو للعيان مختلفة عن سابقتها، أما الدائرة العليا وهي الأصغر فلا تختلف إلا بتوزيعات النقوش مع تراجع اللون الأبيض عما كان عليه في الدائرة الوسطى. يتشكل الخط الخارجي للدوائر من خط أحمر عريض يتناقص عرضه مع صعوده، محاطاً بخطين أصفرين ذهبيين لامعين.

من تجاور الوحدة الزخرفية بدوائرها الثلاث مع مثيلتها جهة اليمين أو اليسار تتشكل من تجاورهما مساحات، هي عبارة عن دائرتين كبيرة وصغيرة، ومثلثان أحدهما في الأسفل عند نقطة البداية والآخر صغير عند نقطة النهاية. تتضمن الدائرتان نقوشاً من ذات الروح والرموز التي كانت في الدوائر الموصوفة آنفاً، من أهلة وتوريقات، وعلى نفس لون الأرضية وبذات الخطوط الصفراء الذهبية اللامعة وألوان الأهلة السوداء

والحمراء، أما المثلثان العلوي والسفلي فهما يحملان نفس الروح وذات النقوش مع وضوح اللون الأبيض، متداخلاً مع توريقات بالأصفر المتضمن دوائر حمراء صغيرة في المثلث الأسفل الكبير، وتوريقات صفراء وبيضاء تتجمع مع مجاوراتها ومثيلاتها لتشكيل شريط زخرفي متكامل يحيط بما تبقى من دوائر ونقوش وتكوينات القبة الصاعدة نحو نقطة التلاقي في المركز الأعلى للقبة.

بعد الشريط الرفيع الذي شكلته المثلثات الصغيرة نمرّ بشريط آخر أعرض قليلاً ويتكوّن من وحدات زخرفية دائرية نفّذت خطوطها باللون الأصفر الذهبي اللامع، ويتضمّن دوائر متجاورة متكررة، بعضها بقيت الخطوط الصفراء تملأ الحيّز الذي تشكله، والبعض الآخر اختير ليكون مركزاً لنقش صغير، يمثل نجمة سداسية تتموضع مرّة على أرضية حمراء وأخرى على أرضية زرقاء، وقد لُوّنت تلك النقشات الصغيرة بألوان متعددة. بعد هذا الشريط يبدو لنا الشريط الكتابي المتضمّن آية الكرسيّ مكتوبة بالخط الثلث ذي التكوين المغربي المعروف بامتداد حروفه العالية كالألف واللام والكاف المنفصلة، وسِعة تشكل حروفة الدائرية كالسين والواو والراء والصاد وغيرها وهو ملوّن بالأصفر الفاتح مع توريقات تحت الحروف بالأصفر الذهبي الأكثر دكنة، وعلى أرضية سوداء، كما ظهر فيه الشريط حيوياً فائق الحيوية، خصوصاً وأن الخط الذي كتبت به الآية كان رشيقاً وحروفه حرّة، وليس هندسياً ساكناً ولا ملتزماً بقواعد جامدة للخط العربي. وبعد شريط الآية يتكرر الشريط الذي كان قبلها بدوائره وتكويناته، ولكنه هنا أصغر قليلاً بحكم اقترابه من نقطة المركز.

إن هذه الأشرطة، والتي هي في مظهرها دوائر متتابعة ومتصاعدة، تصغر كلما اتجهنا للأعلى حتى تصل نقطة التلاقي، وقد أعدّت لتعطي الناظر شعوراً بالصعود والارتقاء والسموّ لذا تسحب عيون الناظر نحو مركزها، وهو ما سبق ذكره من حركة الروح الصاعدة، عبر دوائر تأخذ عين الناظر ثم روحه نحو مركز مشترك في الأعلى.

ونظراً لأن النقوش يصغر حجمها كلما اتجهت لأعلى فإننا نجد أنفسنا أمام

المساحات المتبقية وقد أصبحت نقوشها غاية في الصغر، وغاية في الدقة والإتقان، حيث نلتقي بمساحة واسعة تقارب في عرضها ثلث مساحات النقوش في القبة، وتتشكل من ذات النقوش والتوريقات التي مرّ توصيفها سابقاً مع اختلافات بسيطة في طبيعة التشكيل الزخرفي، ولكن تبدو فيها الروحية الذاهبة للأعلى والمشرقة والتي مهما تضاءل حجمها لا تفقد خصائصها ومكوّناتها وتوجهها نحو مركزها المعتمَد.

بعد ذلك تضيق الدائرة لتشكل دائرة أخيرة يغلب عليها اللون الأصفر الذهبي اللامع، مع نقوش متداخلة كثيرة وكثيفة نظراً لصغرها وتقاربها وانعدام المساحات الفارغة بينها، ثم تمتد خطوطها بتساوق منتظم لتشكل وحدة زخرفية نجمية ذات ستة عشر شعاعاً هي حصيله التوزيع والتلاقي الهندسي بين مختلف الوحدات والنقوش في الدوائر الأخيرة في القبة.

وفي المركز نفسه تتموضع دائرة بيضاء صغيرة، معلنة وصول البصر إلى مداه في القبة ومركزه في توجهات السموّ، وهنا تصل الروح منتهى صعودها في هذا المكان فيغض المؤمن بصره خاشعاً ناطقاً بتمجيد وتسبيح يليقان بخالقه.

سمات نقوش القبة من الداخل

تعاقبت الحضارات على بناء قبة الصخرة، وتركت كل دولة أو كل حضارة رموزها المتعددة وإشاراتها المختلفة، ولكن كما يبدو فإن نقوش القبة من الداخل تمثل الزخرفة العربية القديمة بامتياز وخصوصية عالية، إذ في اختلافها عن نقوش المثمن الداخلي ونقوش الشكل الدائري تظهر الخصوصية العربية في النقاط الآتية:

1. خلوّ هذه النقوش بكاملها من أي تكوين إنساني أو حيوانيّ خصوصاً وأن زخارف القبة وتذهيبها وتلوينها إنما كان في العهد الأيوبي بعد أن تمّ طرد الصليبيين من القدس، وأعيد ترصيع القبة من جديد، وإزالة كل ما له علاقة بالمرحلة الصليبية، ولا داعي للعودة لشرح هذه المسألة.

2 . خلوّ هذه النقوش والزخارف من أية رموز ذات إشارات دينية غير إسلامية أو إشارات ذات علاقة بمعتقدات أو دول لها رموزها و شعاراتها ، كما هو الحال في المثمن الداخلي أو الشكل الدائري الذي تقوم عليه القبة ، ويبدو أن الدولة الأيوبية كغيرها من الدول والإمارات لم تتبنّ رموزاً وشعارات يمكن لها أن تضيفها إلى نقوش مساجدها ، لأن النقوش الدينية إنما تكون في المعابد الدينية بمختلف معتقداتها ، والإسلام لم يبتكر رموزاً دينية خاصة به ذات ملامح دينية محددة ، لأن مثل هذه الرموز ما تلبث أن تتحول في الوجدان إلى جزء من المقدسات المشارِكة للرموز الاعتقادية الذهنية المجرّدة في الإسلام ، فليس هناك رمز إسلامي يمثل الملائكة أو الشياطين أو حتى الأنبياء أو الصحابة ، كما يفعل الفن المسيحي في الرموز الدينية المسيحية . لقد أصبحت الصور والإيقونات المسيحية مقدسة تماماً كبقية الرموز الدينية الأصلية ، فالصليب لا يقلّ أهمية عن المسيح ، وأشكال الملائكة لا تقلّ أهمية عن القديسين . . وهكذا ، وبهذا حمى الإسلام معتقداته من مجرد مظنّة الدخول في شبهة المشاركة التقديسية لغير من يستحقها لديه .

3 . اعتماد هذه النقوش والزخارف على التوريق المجرّد والخطوط الانسيابية أو الهندسية المجرّدة بشكل عام ، وما يوجد فيها من ورق شجر ذي تكوين متماثل مع الأصل ، أو شجر مشابه لمثيله في الطبيعة أو قطف عنب أو حبة رمّان مكتملة التكوين ، إنما هي من إنتاج قديم تتابعت عمليات الترميم عليه دون أن تغيّر من تكوينه إلا القليل ، وبقي على صورته الأولى .

4 . الاعتماد على الخطوط بشكل أساسي في تحديد وتوزيع وتشكيل الرموز التجريدية التوريقية أو الهندسية أكثر من اعتمادها على التوزيع المساحي الملوّن فقط . لذا تتماوج الخطوط الكثيرة بألوانها المتعددة لتشكل النقشة الواحدة وتظهر الوحدة الزخرفية في أبهى تجلياتها الفنية .

5 . ومما يلاحظ في نقوش القبة هذه هو الإكثار من اللون الذهبي اللامع ،

أو المطفأ على السواء، حتى لتبدو القبة من الداخل قطعة ذهبية وسبيكة معدنية من الذهب الخالص المزيّن بالأحجار الكريمة بألوانها المبهجة المشعة، وهذا ما لانجده في النقوش والزخارف في التثمينة الداخلية أو في نقوش وزخارف الشكل الدائري حيث اعتمدت النقوش هناك على اللونين الأخضر الغامق (الزيتوني أو الزيتي) والذهبي المطفأ أواللامع، ولم تؤثر الألوان الأخرى على قوتهما وتكاملهما، ويبدو أن ارتفاع القبة إلى الأعلى يجعل الرؤية أقل وضوحاً خصوصاً في تلك الفترة التي كان الاعتماد في إضاءتها على المشاعل فقط فاضطر النقاشون والمزخرفون إلى استخدام الذهبي ليعطي إضاءة تعكس خيوط الضوء المتسربة من النوافذ العلوية.

5. يمكن ملاحظة المدى العالي في الدقة والإتقان للنقوش الصغيرة جداً في القبة، والشبيهة إلى حد كبير بالمنمنمات الفارسية التي تقوم على النقوش الصغيرة جداً، بينما نجد في نقوش التثمينة الداخلية ونقوش الشكل الدائري تلك الأشكال الضخمة في نقشها وزخرفتها، وهذا فارق يمكن رؤيته بتأمل القسم العلوي الأخير من نقوش القبة، وهو القسم الذي يكون التناقص فيه قد أخذ منحىً واضحاً وأخذت النقوش تتضاءل لدرجة لا يمكن لغير المحترفين ذوي التجربة العريضة من إتقانها بهذا الشكل الدقيق.

النجمة السداسية

لقد عملت الصهيونية المعاصرة على تبني هذه النجمة وتسويقها عالمياً في كل وسائل الإعلام، بل واستطاعت إقناع العالم بأن النجمة السداسية رمز يهودي بامتياز لتمنح نفسها البُعد التاريخي وتقدّم نفسها للعالم بصفتها حامية اليهود ضد ممارسات أعدائهم.

«نجمة داود» ترجمة لعبارة «ماجن ديفيد»، ومعناها في اللغة العبرية «درع داود». ونجمة داود عبارة عن شكل مكوّن من مثلثين كل منهما متساوي الأضلاع، ولهما مركز واحد. وهذان المثلثان رأس أحدهما إلى أعلى ورأس الآخر إلى أسفل.

ويشكل المثلثان المتداخلان نجمة سداسية ذات رؤوس ستة تلمس جميعاً محيط دائرة افتراضية. ولهذا الشكل مستويات ثلاثة فهي شكل هندسي زخرفي وهي علامة أو شارة دنيوية دالة على اليهود، أو هي رمز لليهودية [11]. فبوصفها شكلاً هندسياً زخرفياً فقد عُثر عليها في النقوش المصرية القديمة والهندوكية والصينية، وفي نقوش حضارات أمريكا الجنوبية كذلك. وكانت أيضاً رمزَ خصب كنعانياً، وهي فترات زمنية قبل يهودية. في الفترة اليهودية عثر عليها على ختم عبرانيٍ يعود إلى القرن السابع قبل الميلاد، وعلى قبر عبراني في القرن الثالث، وعلى معبد يهودي في الجليل في القرن نفسه، وفي مقابر اليهود بالقرب من روما، وفي الحضارات الأخرى عثر عليها في أحجية عربية من القرن التاسع، وفي نصوص سحرية بيزنطية، وفي كتب سحر من العصور الوسطى الغربية، وفي الفلكلور الألماني وفي آثار فرسان المعبد المسيحيين. وأصبحت لاحقاً إحدى شارات الماسونيين الأحرار، وكان أتباع فيثاغورس كانوا يستخدمون النجمة السداسية حين يتسوّلون لينبّهوا رفاقهم إلى أنهم وجدوا في هذا المكان أهل سخاء وكرم. ولا يزال الشكل يظهر في زخرفة بعض المباني[12].

لذا فإن استخدام النجمة السداسية بوصفها شكلاً هندسياً ليس ذا مضمون ديني ولو أنه وجد في منظومات دينية مختلفة. أما بوصفها علامة دنيوية فقد استخدمت بغرض أداء وظيفة زخرفية. وفي عام 1822، تبنّت عائلة روتشيلد في النمسا هذه النجمة رمزاً لها بعد أن رُفّع بعض أعضائها إلى مرتبة النبلاء، ولكنها لم تحمل لدى هؤلاء أية دلالة دينية أو قومية أو إثنية إلا أن اختيار عائلة روتشيلد لها هوالذي منحها مكانة وشرعية وأهمية [13]. أما باعتبارها رمزاً دينياً فإن عبارة «درع داود» استخدمت للدلالة على النجمة السداسية في المصادر اليهودية فقط، إذ استخدمت عبارة «خاتم سليمان»وهي من أصل عربي قديم وقد كان يُشار إلى النجمة الخماسية (وهي المنافس الأكبر للنجمة السداسية) باعتبارها أيضاً «خاتم سليمان». واكتسبت رمزيتها الدينية ابتداء من القرن الثالث عشر[14].

وأصبحت النجمة كذلك رمزاً للتحليات النورانية العشرة (سفيروت) حينما

تأخذ هيئة شجرة الحياة، وكانت أطرافها الستة ترمز إلى أيام الأسبوع الستة. أما المركز فهو السبت. ولكن النجمة السداسية لم تتحوّل إلى رمز ديني يهودي إلا بتأثير المسيحية وتقليداً لها. وهذه ظاهرة عام عند كل من اليهود ومعظم الأقليات الأخرى: أنهم يكتسبون هويتهم من خلال الحضارة التي يوجدون فيها، وهي عند اليهود أظهر نظراً لطبيعتهم العدوانية، واليهودية باعتبارها نسقاً دينياً على الأقل في إحدى طبقاتها الجيولوجية المهمّة والرئيسية، معادية للإيقونات وللرموز تماماً مثل الإسلام. ولكن يهود العصور اللاحقة أخذوا يبحثون عن رمز لليهودية يكون مقابلاً لرمز المسيحية (الصليب) الذي كانوا يجدونه في كل مكان[15].

وتقول الدراسات التاريخية بأن نجمة داوود أصبحت رمزاً للشعب اليهودي في القرون الوسطى فقط، وإن هذا الرمز حديث مقارنة بالشمعدان السباعي الذي يعتبر من أقدم رموز بني إسرائيل. في عام 1948 ومع إنشاء دولة إسرائيل تم إختيار النجمة السداسية لتكون الشعار الأساسي على العلم الإسرائيلي باعتبارها نجمة داود [16].

في الممارسة القديمة للخيمياء كانت النجمة السداسية رمزاً لتجانس عنصرين متضادين وبالتحديد النار والماء، حيث ترتفع النار لتشكل المثلث المتجه للأعلى بينما يهبط الماء للعمق مشكلاً المثلث المتجه للأسفل [17]. وفي الديانة الهندوسية ترمز النجمة السداسية لاتحاد القوى المتضادة، مثل الماء و النار، الذكر و الأنثى ويمثل ايضا التجانس الكوني بين شيفا (الخالق حسب أحد فروع الهندوسية) و شاكتي (تجسد الخالق في صورة الإله الأنثوي)، وبتلاقي المتضادات في تلك الفلسفة يكون خلق الإنسان واستمرار الحياة الانسانية. أما في الديانة الزرادشتية فقد شكلت النجمة السداسية رمزاً فلكياً، وفي بعض الديانات الوثنية القديمة كانت النجمة السداسية رمزاً للخصوبة و الإتحاد الجنسي حيث كان المثلث المتجه نحو الأسفل يمثل الأنثى و المثلث الآخر يمثل الذكر [18]. هندسياً، يعتبر الشكل السداسي أحد أهم أشكال التشكيلات الزخرفية نظراً لسهولة الحصول عليه والتلاعب بتكويناته المتعددة، ويمكننا رؤية ذلك في تخطيطات الهندسة المختلفة.

اللون الأزرق

في رأي إخوان الصفا أن اللون صفة روحانية وأنه بروق شعاعات الأجسام [19]، لذا فإن اللون وهو من خصائص الأشياء يستعصي على التملك، ولا يصحّ نسبته لأحدٍ ما مهما تقادم استخدامه له. إن تمايز وتخصص أعضاء الحسّ الإنساني أدى إلى اكتساب الانسان وحواسّه دوراً إضافياً بالتدريج[20]، وهو ما جعل قدرة العين على الرؤية مرتبطة أشدّ الارتباط بالذهن، وجعل من عملية الإبصار مقدمة لعملية التأمل، كما أن العمل الفني ليس إلا ثمرة لعملية منهجية خاصة، ، هي عملية تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته، وهذه الحركة هي التي تجعل منه موجوداً متمتعاً بطابع زماني يجعله أمام العين موجوداً حيّاً تشعّ فيه الروح [21]، واللون هو أحد أهمّ مكوّنات تلك الروح في العمل الفني، بل يرى نقاد الفن أن المهم في التجربة الجمالية هو الذات وليس الموضوع، أي أن المشاهد وما يحدث في داخله من تفاعل عندما يتجه للعمل الفني هو العنصر الذي يمنح العمل الفني قيمته، ويمنح عناصره المختلفة وفي مقدمتها اللون قيمتها الحقيقية [22].

وقد عرفت البشرية الكثير من تبنّي القوى والدول والمؤسسات وغيرها لوناً معيّناً واعتماده شعاراً لونياً للعديد من نشاطاتها ، ومن الأمثلة على ذلك تلك الأعلام التي تتبناها الدول وترى فيها تعبيراً رمزياً عن حالة من الحالات التي تريد الاحتفاظ بها.

وهكذا يصبح لكل لون معنى لدى الشعب الذي يختار عَلَماً من الأعلام بألوان مختلفة، ويعتبر اللون أحد الخصائص المهمّة للأعمال الفنية سواء كانت أعمالاً تشكيلية على لوحة الحامل، أم جدارية في مسجد أو معبد أو كنيسة أو ضريح، ويتمّ اختيار اللون حسب فلسفته وأهمية موقعه وتأثيره في العمل الفني، والنقد الفني يهتمّ جداً في دراساته للأعمال الفنية بالمعنى الكامن خلف اللون، وعلاقته بالألوان الأخرى، وارتباطه بالشكل والمضمون، إذ لا يُعقل أن يكون التعبير عن حالات الحزن مثلاً باللون البرتقالي، أو التعبير عن الدم باللون الأخضر، وهذا ما يقف النقد الفني عنده طويلاً، وكانت ثورة التشكيل الغربي في القن الثامن عشر تعتمد بشكل أساسي على اللون ما أحدث تغييراً هائلاً ظهرت الانطباعية (التأثيرية) كواحدة من ثماره.

إن تحليل أي عمل فني يبينّ أننا يمكن نظرياً تقسيمه الى أجزاء وعناصر مكوّنة، وهذا التقسيم يؤدي إلى اختفاء الصورة الحقيقية المكتملة للعمل ولا يبقى سوى الأساس المادي المكوّن للعمل، كاللون والخشب والحجر وما إلى ذلك، فاللون قيمة مادية لا معنى لها دون وجودها في موقعها من العمل الفني [23]. وبالتالي يكون تركيب عناصر الصورة الفنية وأجزائها، وبناءها والموقع المتبادل والعلاقة المتبادلة هو ذاته الشكل الفني [24]، ويكون اللون صورة العمل الواقعية المستمدة من الطبيعة مع تغييراً بالطريقة الأجمل.

ويمكن باستعراض بسيط للتاريخ رؤية كيفية استخدام الألوان باختلافها، والأشكال الملوّنة على الأعلام والرايات والتيجان والشعارات لدى الجيوش والدول. وليس هذا غريباً كذلك عن الإسلام وغيره من الأديان، فالعالم المحيط بنا ملوّن، وتفاعل الإنسان مع الألوان يتمّ بشكل دائم، ولولا الألوان لكان العالم لا يطاق ويصعب تمييز عناصره، لأن اللون هو الذي يعطي الأشياء عنصر التمايز، وقد وظّفت البشرية عبر تاريخها مسألة الألوان والتعامل معها بما يتناسب وتطلعاتها وتفاعلاتها واختياراتها، وقد نقلنا مثلاً، أن راية النبي كانت سوداء، كما اختلفت رايات الدول الإسلامية في لونها كما اختلف فيما وُضع عليها من إشارات وكلمات ورموز ملوّنة، فالهلال مثلاً، وهو رمز اسلامي بامتياز، أخضر في علم الباكستان، وأبيض في علم تونس، وأصفر في علم ماليزيا، وأحمر في علم الجزائر.

وقد ابتكر الانسان عبر تاريخه من الألوان ما لا يحصى، ويمكن ملاحظة ذلك لدى الدخول إلى أي موقع له علاقة بالألوان على أي حاسوب ليجد الناظر ملايين القيم اللونية المنبثقة عن قيم لونية أخرى يكون اختلافهما غاية في الدقة حتى لا يكاد يميّزه في بعض الأحيان إلا من يدقق.

هوامش الفصل الرابع

[1] الطرشان، نزار. استبدال البلاطات الخرفية بالفسيفساء على الجدران الخارجية لقبة الصخرة، مجلة أدماتو (مجلة علمية آثارية محكّمة) العدد 4 ربيع الثاني 1422 هـ ، 2001 م. وقد أشار بهنسي لذلك في كتابه ص 62. وقد ذكر ابن العماد في الأنس الجليل أنه رأى الفسيفساء على جدران القبة من الخارج. انظر: الحنبلي. مصدر سابق. ج 2، ص 444، وكذلك وصفها ناصر خسرو في سفر نامة. مصدر سابق. ص 77-80، ولم يورد الكثير من الوصف للنقوش هناك.

[2] العارف. تاريخ المسجد الأقصى. سابق. ص 233. (انظر الملاحق/ صور رقم 3، 4، 5)

[3] هاملتون. التركيب. نقلاً عن بيرشم وكرزويل. مصدر سابق. ص 234. وقد أورد في كتابه صوراً عديدة للنقوش القديمة، وأخرى للنقوش الجديدة وقام بمقارنة بينها وأشار إلى القيمة الفنية الأكثر دقة ومتانة لدى النقوش القديمة، وقد رأى الباحث هذه القطع الفنية في المتحف الإسلامي الموجود في الحرم القدسي في العام 2010، وهو يؤكّد ما ذهب إليه هاملتون.

[4] الوحدة الزخرفية الرئيسية هي وحدة زخرفية اعتمدت بشكل أساسي في تكوين الأشرطة الزخرفية المحيطة بالمثمن الخارجي لقبة الصخرة وتتشكل من تكوينان زخرفية منحنية الخطوط، لكنها تتلاقى داخل وحدة مربعة الشكل تتجاور مع مثيلاتها لإحداث شريط زخرفي متكامل. انظر للمزيد: فاتن الجزار. 2011. الفسيفساء والقاشاني في عمارة قبة الصخرة: دراسة تحليلية. رسالة ماجستير غير منشورة. عمان: جامعة العلوم الإسلامية.

[5] عكاشة. موسوعة. مصدر سابق. ص 2

[6] أبو الحب، سعد الدين. جذور الكتابة العربية الحديثة: من المسند الى الجزم. المجلة الفصلية كلية بَروك. جامعة مدينة نيويورك. نيويورك. الاعداد 50 و51. 2009. ص 24 من نسخة الباحث، وقد تضمنت المقالة صوراً للقىً أثرية خطيّة منها نسخة من رسالة النبي عليه السلام لهرقل هرقل (هراكليوس) امبراطور الروم البيزنطيين، وكان في دمشق حينذاك، نقلها دحية بن خليفة الكلبي الى قائد جيوشه في تبوك. تعود هذه النسخة الى الفترة مابين القرنين الثاني والثالث الهجريين (الثامن والتاسع الميلاديين)، وتُظهر الصورة شكل الحروف العربية آنذاك، فإذا كانت هذه هي أشكال الحروف العربية في القرن الثاني الهجري، فكيف هو شكلها في القرن الأول؟ وهو الخط الذي يزعم أنه الخط الذي كُتبت به النصوص والآيات على جدران التثمينة الداخلية للقبة.

[7] العارف. مصدر سابق. ص 179.

[8] من مقابة أجراها الباحث مع المهندس علي طه، المسؤول التنفيذي بمكتب المهندس المقيم في المجلس الإسلامي الأعلى لبيت المقدس في القدس، في العاشر من كانون الثاني 2010. وقد شرح المهندس للباحث كيفية الترميم الذي يتمّ لزخارف القبة، سواء للمثمن الداخلي أو للشكل الدائري المحيط بالصخرة، وقد تأكد الباحث من ذلك في مقابلة أجراها مع المهندس بسام الحلاق المهندس المقيم في لجنة الإعمار في اليوم التالي 11/ 12/ 2010، أشار فيها بأنه لا يوجد أي قطعة زخرفية من القديم الذي كان في الفترات الأولى، وقد أكّد هذا القول أيضاً الدكتور خضر سلامة مدير المتحف الإسلامي، أثناء تجوال الباحث معه في أرجاء المتحف، وقد أراه أقدم قطعة زخرفية في المتحف وهي من زمن المماليك، وكان ذلك في نفس اليوم.

[9] استخدم العرب لفظ: التوشيح، ولفظ الرقش، كمرادف في الاسبانية للفظ أرابيسك، وهي تعني التوريق، وهي كلمة غير شمولية المعنى، بل فيها مغالطة أصولية وتاريخية وفنية، لأن الجزء الأول منها «أراب» لا يدل على الزخرفة العربية فقط لأن عالمها أوسع، ويتسع للزخرفة الفارسية والهندية أيضاً، وهي في مفهومها الشامل تعني جميع أنواع الزخارف الإسلامية الهندسية وغير الهندسية، الملوّنة والبسيطة، الدائرية والمستقيمة، اللولبية والمتعرجة، النباتية والكتابية وكل ما له علاقة بذلك. عن: الفاروقي. أطلس. سابق. ص 23 – 41.

[10] قياسات القبة وبنائها مأخوذة من نشرة حصل الباحث على نسخة منها من مكتب المهندس المقيم بسام الحلاق، وهو المشرف على عملية الترميم التي تجري حالياً في القسم الدائري المحيط بالصخرة.

[11] المسيري، عبد الوهاب. 1999. موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية. القاهرة: دارالشروق. ج3. ص 224.

[12] السابق. نفس الصفحة.

[13] نفسه. ص 225.

[14] نفسه، نفس الصفحة ويؤكد سيرنج هذه المقولات في كتابه: الرموز. مصدر سابق. ص 457.

[15] نفسه. نفس الصفحة.

[16] وقد انتشرت النجمة السداسية بعد ذلك مع اندماجها في الزخارف الهندسية، وانتشارها في العمارة في مختلف أنحاء العالم، ويمكن رؤيتها مستخدمة من قبل دول عديدة، كما سيتضح لاحقاً. (انظر الملاحق ص 141-142 المجموعات رقم 115-116).

[17] المسيري سابق. ص 462.

[18] نفسه. ص 463.

[19] رسائل اخوان الصفا. دت. خير الدين الزركلي. القاهرة. المطبعة التجارية الكبرى. ج3. ص 366.

[20] ستاخوغف، إيفان. العلاقة بين الموضوع والانفعال الجمالي: منشؤها وتطوّرها. من كتاب: مشكلات علم الجمال الحديث: قضايا وآفاق. ص ص 91 - 126. القاهرة: دا الثقافة الجديدة. 1979.

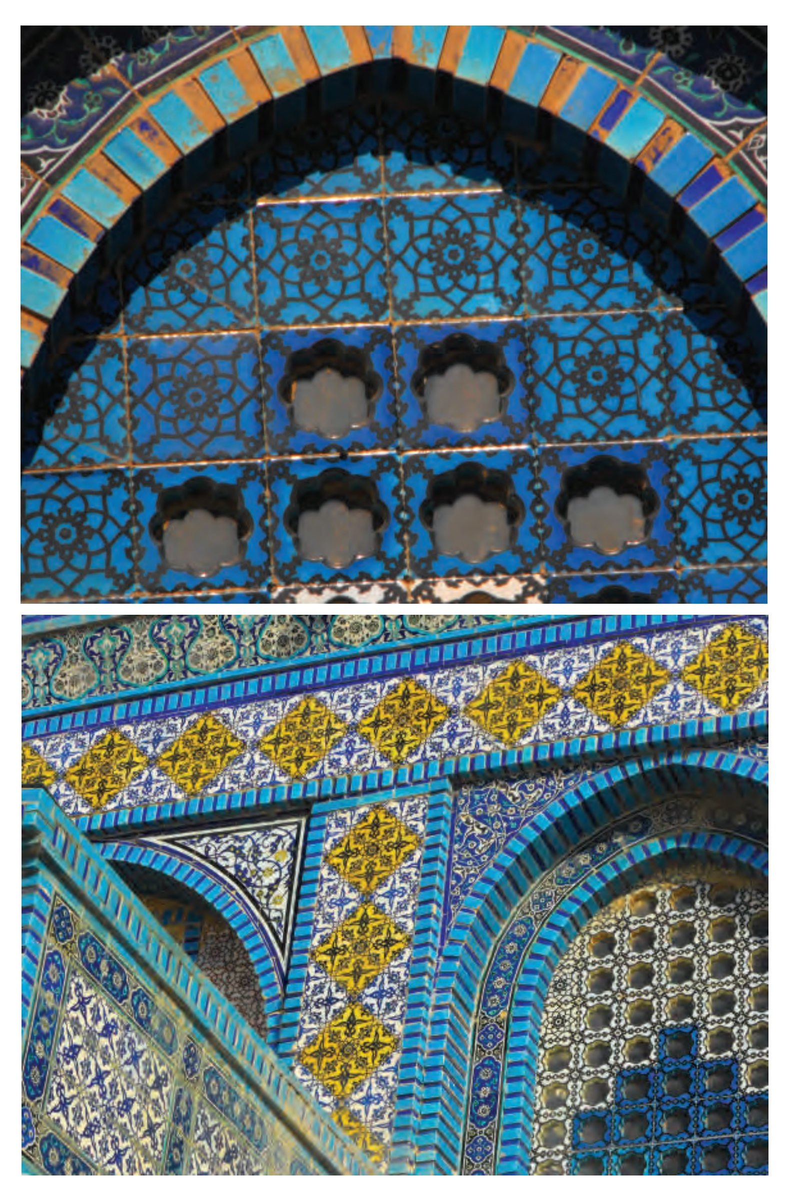
[21] ابراهيم. مشكلة الفن. سابق. 38.

[22] السابق. ص 229. والفنون البصرية هي كل تلك الفنون التي تعتمد العين كطريق للتواصل معهاوتذوّقها، واللون أحد أهم مكوّنات العمل الفني الذي يلفت الانتباه قبل أن يفكّر المشاهد بالمضمون الذي تكنّه اللوحة، انظر: شاكر عبد الحميد. 2007. الفنون البصرية وعبقرية الإدراك. القاهرة: دار العين للنشر. ص 15.

[23] ليكال يولداشيف. 1984. قضايا البحث الفلسفية في الفن. ترجمة زياد الملّا. دمشق: دار دمشق.

[24] المصدر السابق. ص 164.

ملاحق الفصل الرابع



اللون الأزرق هوالسائد في نقوش وزخارف القبة في جدرانها الخارجية (المثمن الخارجي وعنق القبة) يلاحظ الفارق بين البلاط المفرغ والآخر الممتلئ في نوافذ الواجهات للمثمن الخارجي في الصورة العليا، ويلاحظ فيها كذلك أثر العوامل الجوية والإهمال في إطار القوس الخارجي الأزرق للنافذة حيث يتغير لونه من الأزرق الفاتح للأزرق الغامق ومنها ما مُسح لونه وظهر الرمل تحته. ويبدو الاختلاف واضحاً في نقوش النافذة في الصورة العليا والنافذة الأخرى في الصورة الوسطى والسفلى، وهو اختلاف يطال اللون وهندسة النقش كذلك. بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠ .



صورة لواجهتين من واجهات المثمن الخارجي، تظهران أن القسم الأعلى من القبة منالخارج ذات لون أزرق بالعموم، بينما القسم السفلي مغطى بالرخام المعرق مع إضافات خطية وتشكيلات هندسية بسيطة في بعض الواجهات. بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠.









نماذج من الزخارف الإسلامية تتجسد فيها المواصفات الأساسية كالتوازن والتبادل والتماثل والتناسب والتكرار، الصور من موقع الزخرفة الإسلامية . www. kenana.com الصورة السفلى من اليمين من كتاب ريتشموند، وقد كان هاملتون يرى أن النقوش الأقدم في جدران الصخرة الخارجية أفضل من الجديدة وألوانها أكثر نقاء وثباتاً، وهندسة أشكالها أكثر دقة، وهذا صحيح نظراً لما يبدو علي النقوش الحديثة من تأثر بالعوامل الجوية وتغيّر ألوانها وتحوّلها في بعض الأحيان إلى ألوان باهتة وغير منتظمة أو متساوقة .







الصور أعلاه لبعض النقوش والزخارف التي كانت في قبة الصخرة قبل أن يجري عليها الترميم ويتمّ استبدالها بأخرى أكثر حداثة، وفي رأي هاملتون في كتابه/ انظر المراجع/ بأن القديم من النقوش أجمل وألوانه أكثر ثباتاً ونقوشه أكثر دقّة وهو ما أشار إليه الباحث في سياق الدراسة.

والنقوش تشمل الزخارف الهندسية ذات الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة كما تشمل الزخارف النباتية وفي بعض النقوش جمع بين الأسلوبين مما يؤكد على التنوّع والتناقل الحضاري في الأمم والشعوب التي تمرّ في المنطقة وتترك فيها ما يدل عليها.



يلاحظ استخدام الشكل السداسي والخماسي والمربع، كما يلاحظ توزيع الألوان والقيم اللونية المتضادة والمتوافقة بشكل متوازن وجميل.

في الصورة (أعلى/ يسار) تبدو النقوش الفاطمية الهندسية على الخشب. الصور بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠






في الصور على هذه الصفحة والصفحات اللاحقة تبدو جوانب الواجهات للمثمن الداخلي من الداخل ، في كل صفحة جانبان لواجهة. ويمكن ملاحظة مدى الاختلاف بين نقوش تلك المساحات واختلافها عن نقوش واجهات السواري كذلك، وهو كما سبق القول بأنها تنتمي لحضارات كان يعمّ السلام أهلها وأقوامها بما سمح لها أن تتطوّر وتتمكن من إنتاج مثل هذه الأعمال الخالدة. الصور من نسيبة وغربار.



إحدى السواري وموقعها في البناء حيث تلتقي واجهتان وتتوزع النقوش عليهماوتبدو زخارف جانبي السارية من الداخل في وحدة زخرفية واحدة مؤطرة بإطار زخرفي مختلف







واجهات السواري الثمان التي تحمل المثمّن الداخلي من الداخل، علي هذه الصفحة أربعة مها، ويلاحظ كيف تختلف النقوش واحدة عن الأخرى بما يجعل من كل واحدة منها تحفة فنية مختلفة عن الأخرى، وفيها من الرموزالحضارية والدينية الموروثة من الحضارات الأخرى ما يحتاج لدراسة شاملة ، وفي الصفحة المقابلة الأربعة الأخرى من السواري.
الصور من نسيبة وغربار.





في الصورة العليا يبدو التشابه واضحاً في وحدات الزخرفة من حيث تشكلات الأوراق والأزهار والثمار مع اختلاف في إشعاع اللون وأحجام مفردات التكوين الزخرفي عن غيره كذلك .

بينما في الصورة السفلى تصبح الأوراق نفسها إطاراً زخرفيا يتضمن رسومات متعددة لفواكه وأغمار حصادٍ وأزهاراً، وتتنوع الفواكه حتى لتشمل كل ما تعرفه بلاد الشام من العنب والرمان والتينٍ والإجاص والكمثرى وغيرها





في الصورة العليا تتبدى زخرفات عرفناها فيما سبق في الواجهات الكبيرة للمثمن، ولكنها تختلف بحجمها وألوانها ودقتها

ويمكن القول نفسه عن الصورة السفلى حيث تتكر الالتفافات النباتية والقطوف المتدلية ويبدو جزء من الإطار المحيط بالأقواس والذي سبق الشرح عنه في الصفحات السابقة





الصور على هذه الصفحة والصفحات اللاحقة تبين المساحات الزخرفية الواقعة تحت الأقواس في المثمّن الداخلي ويلاحظ كذلك الاهتمام بالأشكال النباتية واستخدام الخطوط والنقوش الانسيابية والأشكال الهندسية الثُّمانية والدوائر، كما تبدو في الأشكال تكرارات الزخارف الموجودة في الواجهات ولكن بحجم أصغر بحكم المساحة الأضيق للنقوش. كما تبدو الرموز المتعددة التي تعرفنا عليها في استعراض النقوش في الواجهات، مثل راس القلب (الكبة) والمزهريات والأصص مختلفة الأشكال والألوان وقطوف العنب والثمارالأخرى وإشارة (البستوني) وكذلك الشكل السباعي الذي يظهر في أماكن مختلفة، ويمكن ملاحظة الاختلاف في نوعية النقوش وألوانهاوتصاميمها ما يؤكد ما ذهب اليهالباحث من أن مصممي وصانعي ومرصعي هذه النقوش كانوا يتمتعون بحياة آمنة وسلام يسود البلاد، ومستوى راق من الفن المتوارث جيلا بعد جيل.



في الصورة العليا يبدو التمايز اللوني واضحاً حيث الأوراق والأزهار والثمار بألوانها المشعة وتموجاتها المهيبة بينما في الصورة السفلى تلتف الأوراق حول نفسها بحركات لولبية متعاكسة، ويلاحظ أنه في كل مساحة شريطان زخرفيان، الكبير الرئيسي والصغير الموازي وكل منهما يحتاج لدراسة منفصلة



في الصورة العليا تتكرر الوحدات النقشية وإن بأحجام أقل أو أصغر، ويختلف كذلك الشزيط الصغير الموازي بينما تتشابه وحدات الشريط الكبير مع وحدات شريط آخر في صفحة أخرى، بينما في الصورة السفلى تعود الأوراق العريضة لتشغل موقعا جديداص مختلف الغاية والأهمية ونسبة الإشغال في حجم الشريط.



في الصورة العليا عودة للأوراق والثمار والأزهار ولكن بتنويعات وتوزيعات ذات إيقاع مترتب ومختلف، وتتوسطها زخرفة لا تجدها إلا هنا، ألا وهي الهلال وفي وسطه نجمة بضاء، وربما كانت مما أضيف لاحقاً أو أنها وضعت قديماً لأن الهلال كان من رموز بعض الحضارات السابقة ايضاً في الصورة السفلى التفافات زخرفية نباتية انسيابيةبتفريعات ناعمة وقطوف وأزهار صغيرة مع شريط مواز يتشكل من التكوين الثماني ذي الدائرة المحتوي على زخارف صغيرة في منتصفه



الصورة العليا تحمل بعض السمات التي تشترك فيها مع غيرها في الكثير من الوحدات الزخرفية، فالثمار والأوراق والأزهار تتساوق لتملأ أصيصاً يلتقي بأصيص آخر ممتلئ بنفس الحمولة فيصبح الشريط توالياً بين الأزهار والأصص، وتلاحظ اختلاف أزهار وثمار وأوراق كل أصيص عن الأصيص الآخر ما يشير إلى أن الأمر لم يكن مجرد نقل عن تصاميم معدة مسبقاً، وإنما كان هناك ابتكار متواصل وتجديد متكرر. الصورة السفلى تشرق فيها لاألوان من جديد بأوراق عريضة زرقاء وخضراءمع تشكيلات لقطوف عنب وباقات ورود ويفصل بين الوحدات في المنتصف أصيص منفرد، مع وجود الشريط الصغير الموازي بالتفافاته النباتية





الصورة العليا تتفرد بهذا النظام الالتفافي للنقش، وهو ما وجدناه في كeير من الأماكن التي عثر فيها على زخارف قديمة منذ العهود البيزنطية الأولى، مع إشارة البستوني في منتصف الدوائر المتكونة من التفاف الخطوط. وتظهر أنصاف بستونية موازية، وكأنها ليست من النقوش الأصلية، أو أن الترميمات أضافت إليها ما غطى نصفها، أو أن الشريط الموازي قد أضيف لاحقاً، وربما هي أصلية وأن المزخرف قسم النقشة نصفين وضع نصفاً على يمين الشريط والنصف الآخر على يساره. الصورة السفلى تعود بنا لتكون الأوراق هي النقش الرئيس ويتم ملؤه بزخارف ثمار وأغمار حصاد، ما الى ذلك ويتحول الشريط الموازي إلى قطع نصفية وأخرى مكتملةمن نقشة ثمانية تتموضع داخلها دائرة تحتوي نقشة حمراء لا تبدو ملامحها جيدا.



في الصور ة العليا تصبح الأوراق النباتية ذاتها وحدات زخرفية بدون أن يتموضع فيها أي تشكيل آخر . . وتتداخل فيما بينها لتملأ المساحة المطلوبة، وبدن أن يوازيها شريط صغير كما هو الحال في المساحات الأخرى. في الصورة السفلى تلتف الأغصان بانسيابية عالية حول محو أشبه بالصولجان، وهي وحدة زخرفية متموضعة داخل الواجهات للشكل الدائري، مع تواصل زخرفي بين الشريط الكبير وموازيه الصغير نجم عن تلاقي رؤوس الوحدات الزخرفية



في الصور ة العليا نتواجه مع وحدات عرفناها في واجهات المثمن الداخلي، حيث الأوراق العريضة الزرقاء هذه المرّة، وأشباه الأبواق، والأصص والصولجانات، مضافاً إليها الوحدة الصدفية وهي من الرموز المسيحية القديمة المنقولة عن الرومان والرغريق كذلك، مع وحدات زخرفية متناثرة تملز الفراغ كله. وشريط صغير مواز ملتف بانسيابية نباتية ناعمة
في الصورة السفلى نرىالأغصان الرفيعة التي شاهدناها في سواري المثمن من الداخل وهي مزيّنة بحبات اللؤلؤ البيضاء ومتناثرة على امتداد الأغصان، مع تزاوج وتآلف مع الشريط الزخرفي الصغيرالموازي.



نموذج من نقوش كنيسة القديسة روفينا، وهي محفوظة في المتحف الوطني. روما.



نموذج من بقايا نقوش في روما من القرن الثاني.



نموذج من نقوش كنيسة القديس ماثيو في روما من القرن الثاني.



نموذج من نقوش جدارية أغسطوس/ القرن الأول في المتحف الوطني في روما.



نموذج من تابوت القديس قسطنطين من القرن الرابع وهي محفوظة في متحف الفاتيكان/ روما.

الصور أعلاه لبعض النقوش وبقايا الكنائس البيزنطية القديمة موجودة في متاحف مختلفة، وقد أوردها بيرشم في كتابه للدلالة على أن النقوش الشبيهة في قبة الصخرة تنتمي لحضارة واحدة وربما لذات الصانعين والمصممين، وعلى الرغم من التشابه الكبير بين الجهتين، فإن الفارق الذي ربما لم يلتف له بيرشيم ومن نقل عنه، هو في أن نقوش قبة الصخرة إنما نقشتها أيد سورية من أهل المنطقة، وليس بأيدٍ إيطالية غربية، وربما نقل الامبراطور البيزنطي الصانعين من سورية إلى روما لإنجاز نقوش وزخارف كنائسها آنذاك. الصور من كرزويل ص 181.



نقوش من القرن الثاني في المتحف الوطني بروما .

نقوش على غطاء تابوت من فترة هيروديان، نقلها بيرشيم عن فيرغسون في كتابه : معابد اليهود .

جدارية فسيفسائية قوسية يبدو فيها غزال وأعشاب ونقوش نباتية انسيابية .



الصور أعلاه لبعض النقوش وبقايا الكنائس البيزنطية القديمة موجودة في متاحف مختلفة، وقد أوردها بيرشم في كتابه للدلالة على أن النقوش الشبيهة في قبة الصخرة تنتمي لحضارة واحدة وربما لذات الصانعين والمصممين، مع اختلاف يشير إلى تأييد بيرشم للرواية اليهودية في هذا المجال. من كتاب كرزويل نقلا عن بيرشم لوحة رقم A .







الصور أعلاه لنقوش كتابية على الجدران الخارجية للقبة، ويلاحظ اكتمال الحرف العربي في خط الثلث وظهور توقيع الخطاط (التبريزي مثلاً) الصورة العليا/ يسار، كما يلاحظ خلوّ المساحات الكتابية من النقوش على أرضيتها كما كان الحال قبل الترميم الأخير، ويظهر هذا في الصورة السفلى من بقايا النقوش التي أزيلت، إذ تبدو النقوش النباتية تحت الحروف.
الصور بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠







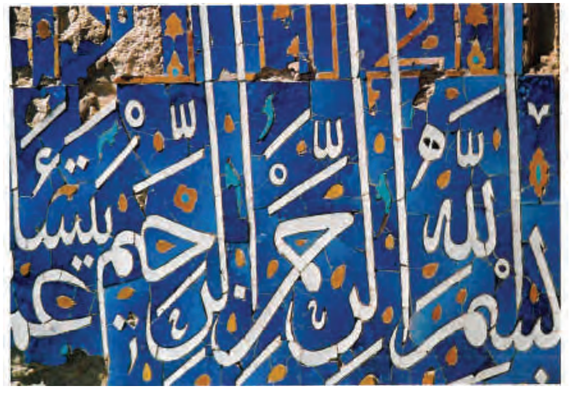

في الصورتين أعلاه نلاحظ وجود أشكال آدمية وطيور في النقش، وهي من القطع النادرة التي يشير أسلوبها إلى الفترة الصليبية التي تمّ فيها تغيير نقوش القبة واستبدالها بنقوش ومنحوتات ذات علاقة بالنمط الصليبي والإغريقي والروماني.

يلاحظ في الصورتين (أسفل) نموذجان من الخط الثلث مما كان على عنق القبة، ويلاحظ التغيّر في نمط الخط وطريقة كتابته ما يجعل الخط واحداً من أهم دلالات تاريخ المكان. لأن وصول الخط العربي لهذا المستوى من الإتقان والتماسك لم يتمّ إلا حديثاً.

الصور بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠



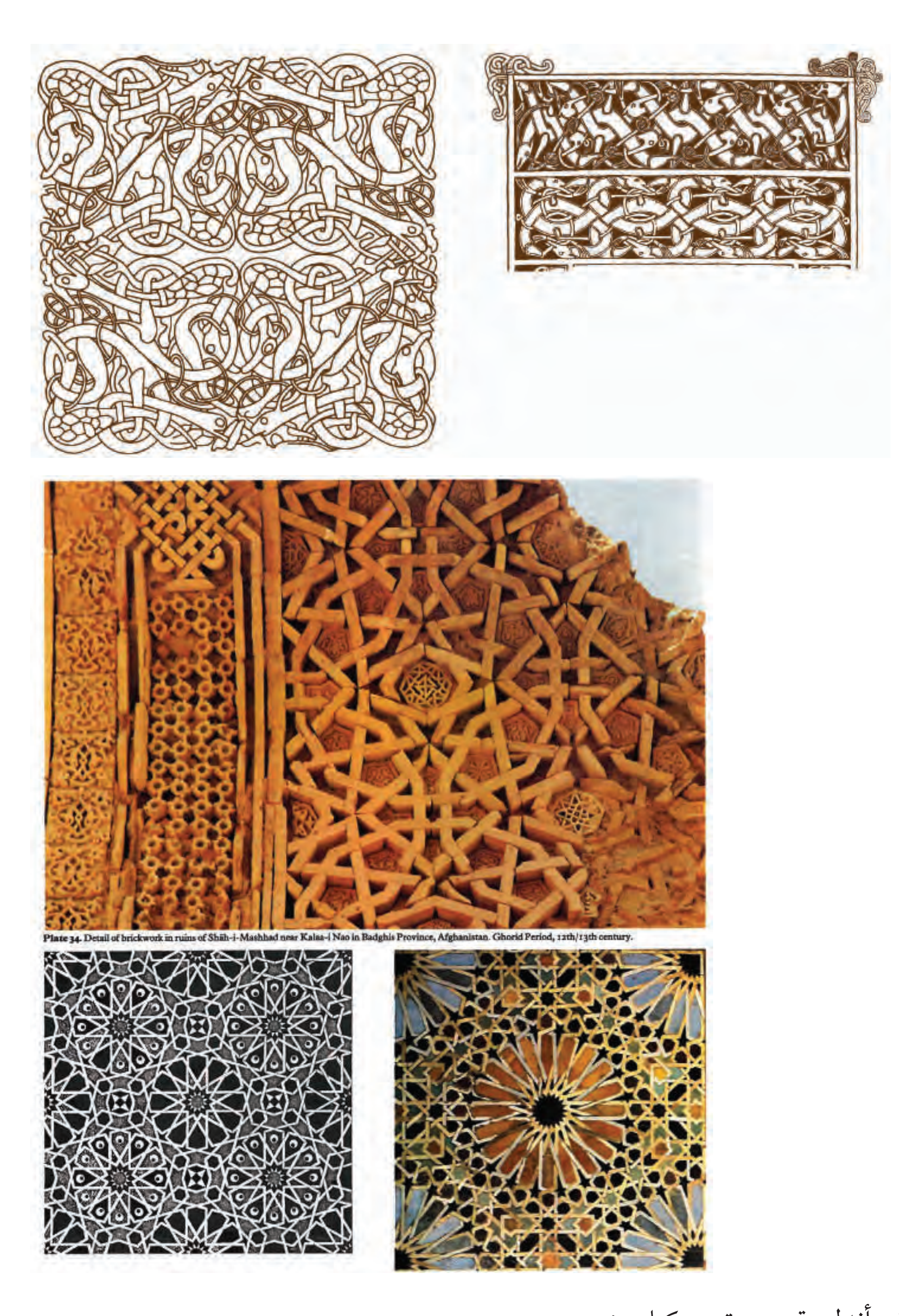



بسم الله الرحمن الرحيم









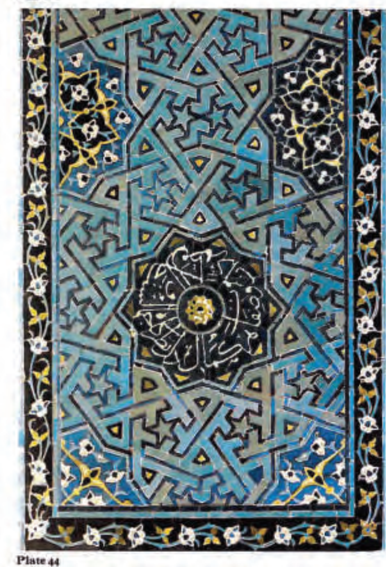
نقوش أندلسية متميزة عن كتاب :

Art of Islam . Language and Meaning . ١٩٧٦ . Burchardet، Titus
. Worla of Islam Publishing Company Ltd . Westerham Press


Plate 41


Plate 43


Plate 42


Plate 44



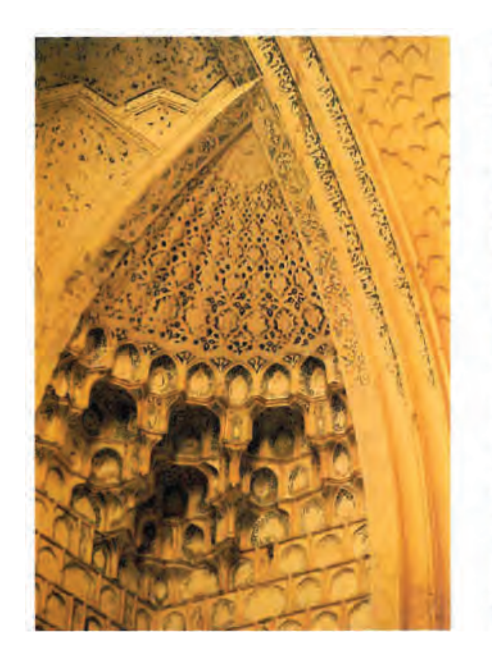






Plate 36. Detail of decoration in marble inside the Great Ummayad Mosque in Damascus, Syria. Pattern based on hexagon.

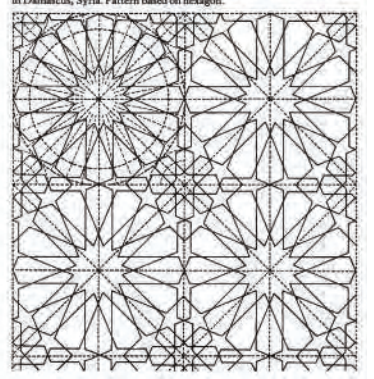
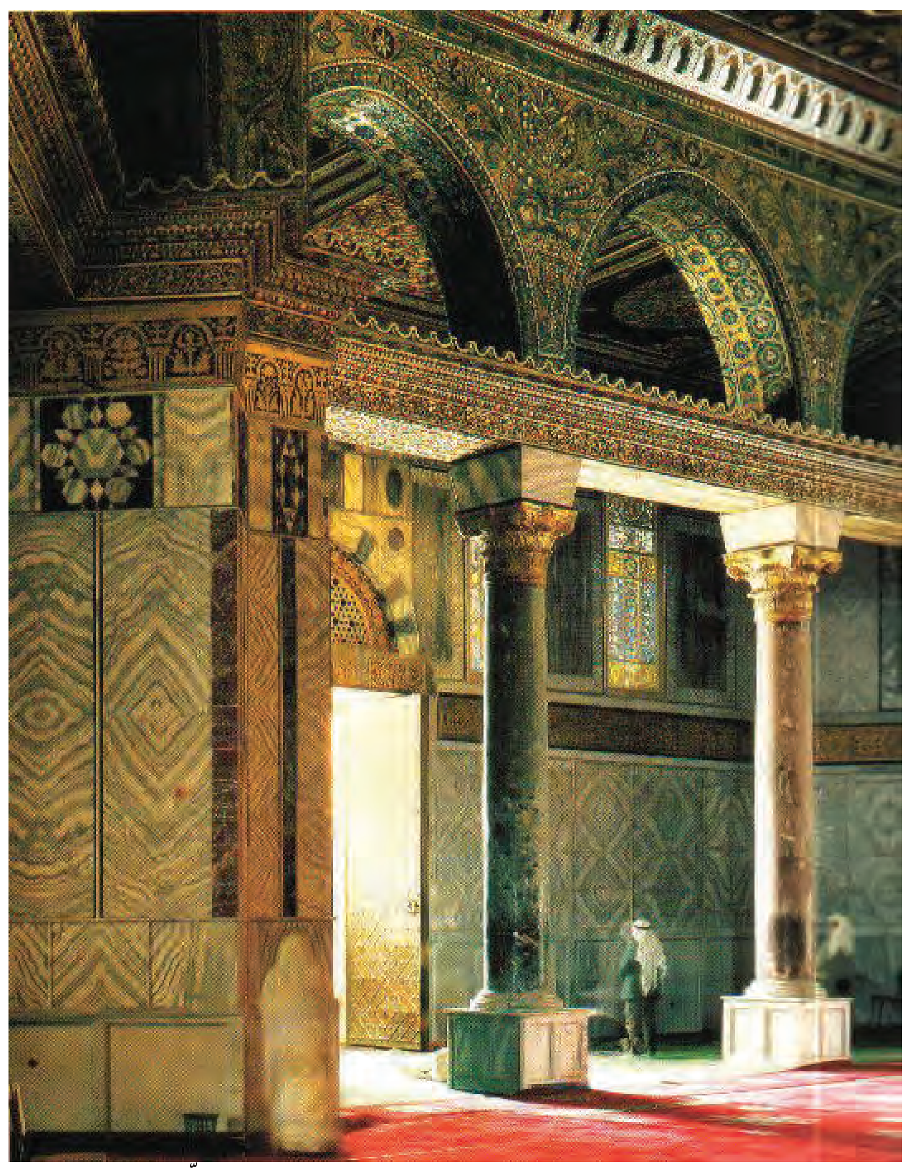




Plate 48



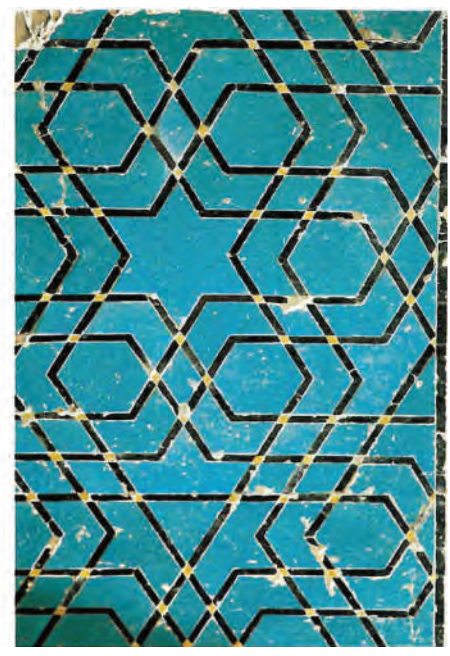
صورة من الداخل في القبة، حيث تبدو البوابة الجنوبية حيث يتجه المصلّون للجنوب (القبلة) لأن موقع القبة في الشمال بالنسبة للكعبة المشرّفة. وتبدو الجدران الداخلية للمثمن الخارجي وقد نفذّت بالرخام الأبيض المعرّق وليس بالزخارف، في حين يبدو جزء من المثمن الداخلي من الداخل وتبدو نقوشه والنقوش المتموضعة تحت أقواسه، كما تبدو الكشفات الواصلة بين السواري والتي ترتكز الأقواس عليها، وقد زيّنت الكشفات المنفذّة بالجبص باللون الذهبي وهي محيطة بكافة أرجاء المثمن الداخلي ولها ذات الطابع على كل امتداداتها. . ويلحظ المشاهد مدى النور المتألق من النقوش عبر الأقواس وانعكاسه على الأعمدة والسطوح. الصورة بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١١.

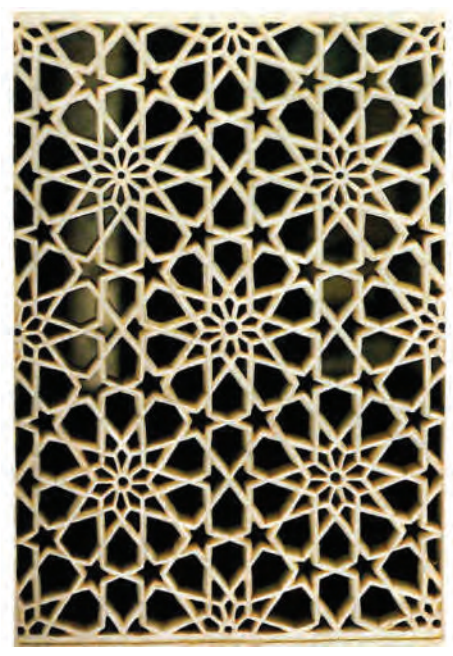




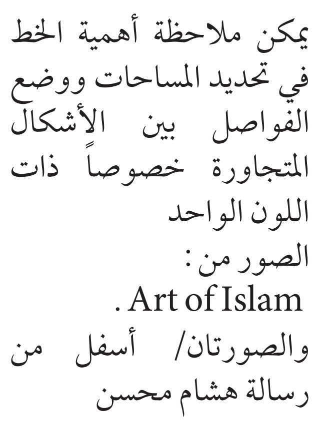


لوحات وأرضيات زخرفية تجتمع فيها الزخارف المنتظمة مع أشكال الحيوانات والكائنات الأسطورية، والصور من موقع وزارة السياحة الأردنية/ منطقة مادبا. وهي أرضيات من بقايا الفترة الرومانية البيزنطية







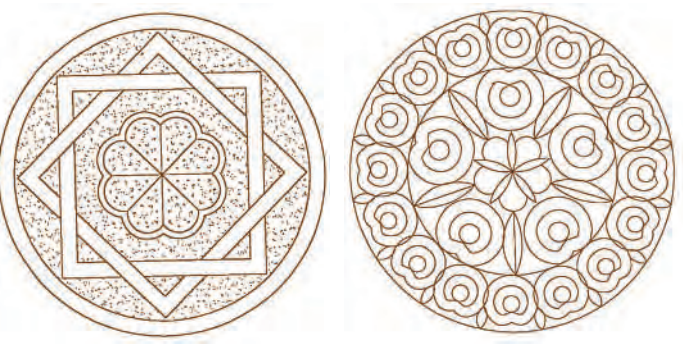


يمكن ملاحظة أهمية الخط في تحديد المساحات ووضع الفواصل بين الأشكال المتجاورة خصوصاً ذات اللون الواحد

الصور من :

Art of Islam .

والصورتان/ أسفل من رسالة هشام محسن





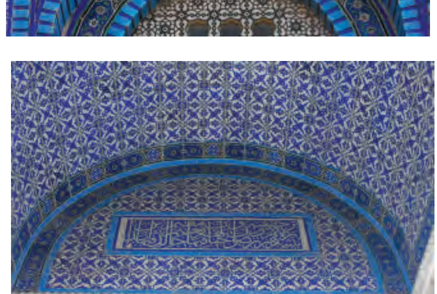
الكتابة بالخط الفاطمي الكوفي، وبيان انسجامه مع النقوش الهندسية.
من كتاب Art of Islam
والصورة السفلى/ يمين، بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١١

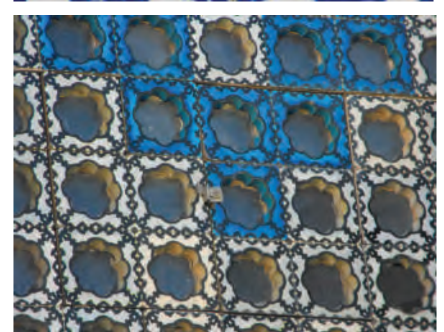


النقطة والدائرة والمثلث والمربع في علاقاتها الأولية، ووقياسات الإنسان حسب نظريات الهندسة السورية القديمة ومتغيرات تكوين الرموز الدينية لدى الهنود والصينيين والبوذيين والمسيحية الغربية نقلاً عن المانداالاالسورية القديمة.

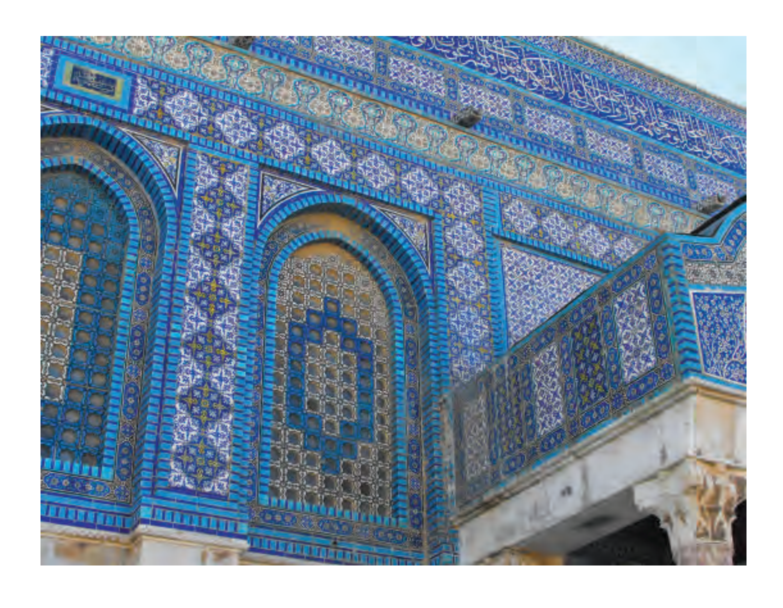
عن: داوود، فادي. ٢٠٠٤. أسس الهندسة المعمارية السورية القديمة (المنشأ-الفلسفة-النسب الكونية). دمشق. نشر خاص بالمؤلف. الصفحات ١٠٠، ٦٢، ٤٩



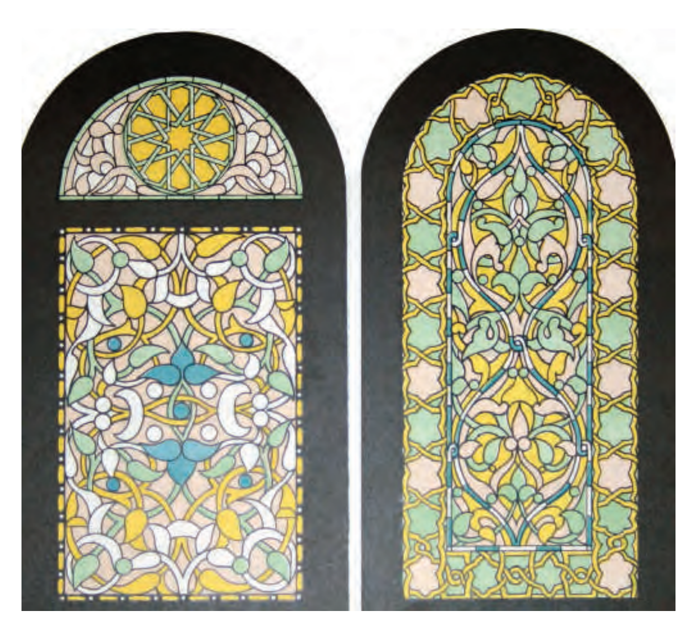




اللون الأزرق المخضر واللازوردي هو اللون الأساسي لكل نقوش وزخارف قبة الصخرة من الخارج.
وهو لون الحضارة السورية القديمة الأثير حسب داوود، فادي. مصدر سابق. ص ٢٧،٢٦.









بعض النقوش والزخارف من قبة الصخرة قديماً وحديثاً.

ان اختلاف الزخارف وتنوّعها يشير بشكل واضح إلى تلك الجهات التي حكمت المكان وقامت بتغيير نقوشه بما يتلاءم مع رؤيتها الفكرية والجمالية، كما أن دراسة الرموز المرسومة والمنبثة في مساحات القبة وبين زخارفها يقدم دليلاً تاريخياً على توجهات ومعتقدات الدول التي سيطرت على المكان.

ويمكن رؤية أنماط النقوش المختلفة من عناقيد العنب وأوراقه والثمار الأخرى والأزهار والأشكال الهندسية كالدوائر والمربعات والنماذج الخطية ما يجعل من القبة متحفاً حقيقياً لنقوش الحضارات المتعاقبة. يلاحظ أثر العوامل الجوية على النقوش الخارجية في الصورة أعلى، كما تلاحظ الدقة في ترصيع الزخرفة وقوة الألوان وعدم تغيّرها في نقوش النافذتين/ يسار. الصورة من كتاب ريتشموند.



أنماط من القطع الأثرية في المتحف الإسلامي، وتبدو بعض الألوانالقوية المحافظة على حيويتها، بينما ياحظ فقدانها وتآكله في قطع ثانية.
بينما ترى في الصورة أدناه تغيّرات أنماط النقش والزخرف والخط العربي (الثلث) فترة الدولة العثمانية كما يشير التاريخ المكتوب على اللوحة (أسفل/ يسار).

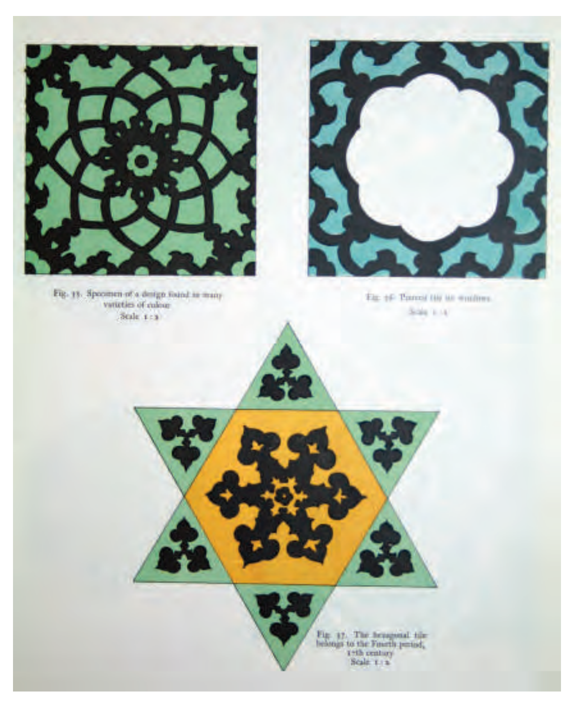




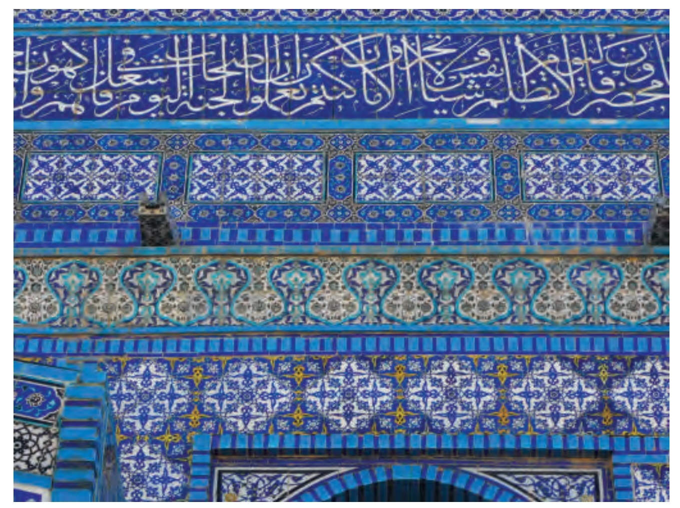




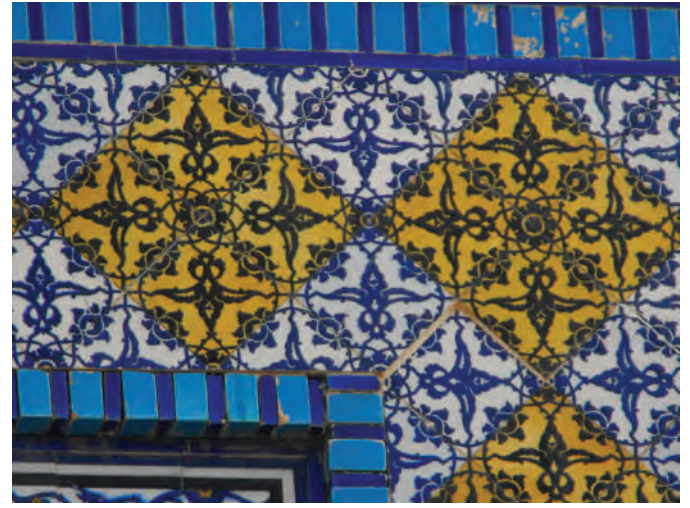




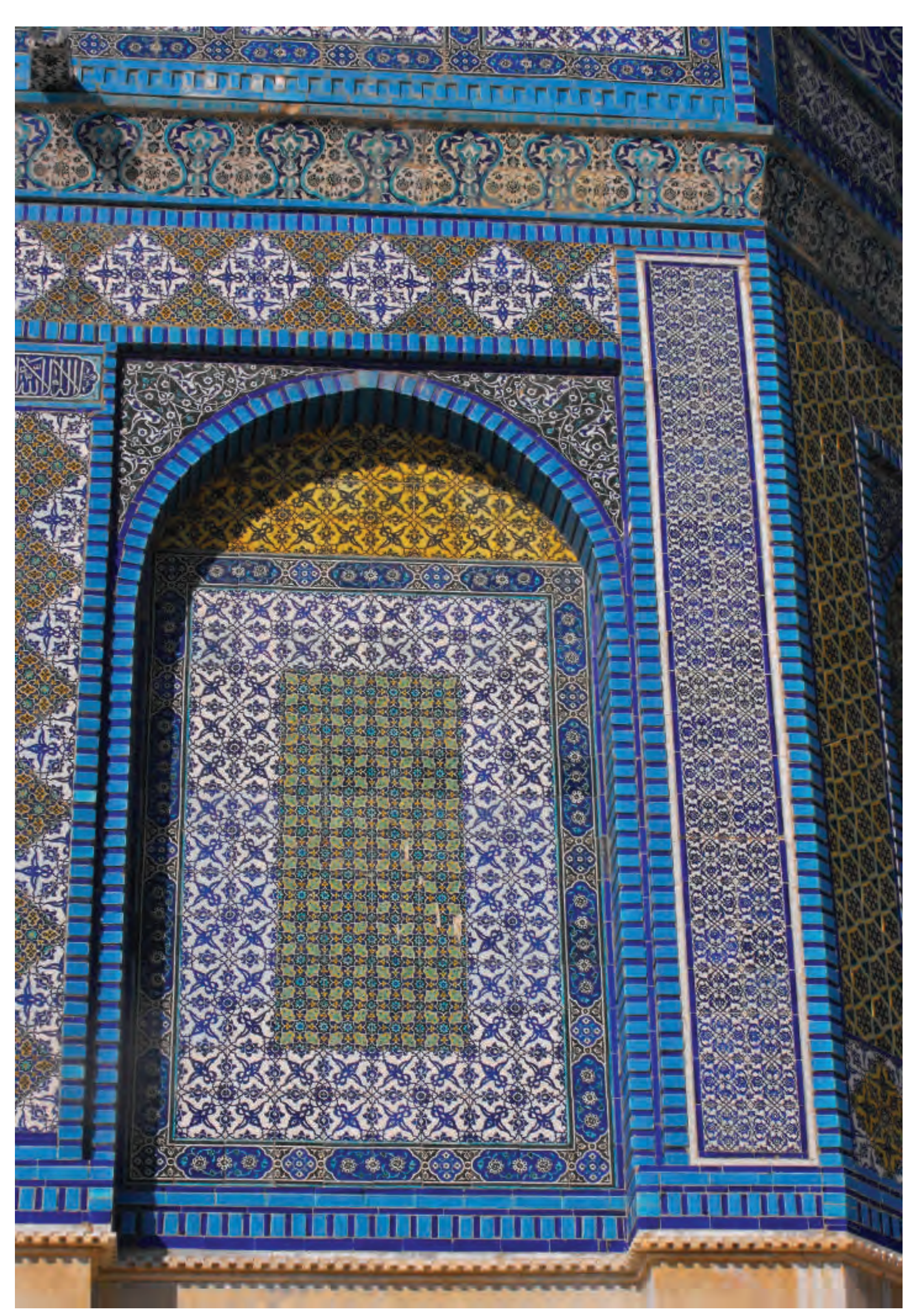
الوحدات الزخرفية القديمة التي تحدث عنها ريتشموند، وأبان أنها زفضلٍ من حيث طبيعة اللون وعدم تغيّرة نتيجة الظروف المناخية. والصور من كتاب هاملتون نقلاً عن كريسويل.



بعض النقوش والزخارف على جدران القبة من الخارج، وهي المصنوعة من القيشاني التركي، وهي ما أشرنا إليه من وضع المشاهد في عالم كامل من الأشكال على أرضيات مربعة أو مسدسة أو مثمنة، وسيرد بالتفصيل الحديث عن هذا النمط من التشكيل الزخرفي في جدران وعنق القبة من الخارج.
يلاحظ في الصورة / أسفل، بقايا التراب وعدم الحرفية في تثبيت الواح القيشاني على الجدران.
الصور بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠







شباك في واجهة من واجهات قبة الصخرة وهو يري بعض النقوش والزخارف على جدران القبة من الخارج، وتلاحظ الكثافة الزخرفية والتجاور المهيب في النقوش، الصور بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠

النقشة الرئيسية وتوزيعاتها في إحدى واجهات القبة كما تبدو توزيعاتها اللونيةالمختلفة من موقع لآخر

كما تبدو لوحة كتابية من الفترة الأولى للتزيين حيث يبدو خط الثلث قبل تكامله الذي يتجلىفي الشريط الكتابي أعلاه

والصورة السفلى للشريط الزخرفي وتبدو آثار العوامل الجوية عليه



إحدى واجهات قبة الصخرة من الخارج مع تفاصيل مكوناتها الزخرفية، وأشرطة الزخرفة المستخدمة هناك، وتبدو النقشة الرئيسية التي استخدمت بشكل رئيسي في كل الواجهات الصورة السفلى/ أعلى. بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠.





نقوش الواجهة الجنوبية

القبة الذهبية

الشريط العلوي

الشريط الزخرفي (آ)

الشريط الفاصل

شريط الآيات

الشريط الفاصل

إطار شريط النقش المربع

شريط النقوش المربعة

الشريط الفاصل

شريط الزخارف السفلي

الشريط الفاصل

إطار النوافذ

الشريط الفاصل

الزاوية العلوية

الإطار القوسي الفاصل الأول

الإطار الزخرفي القوسي الداخلي

الإطار القوسي الفاصل الثاني

وحدات القيشاني الممتلئة

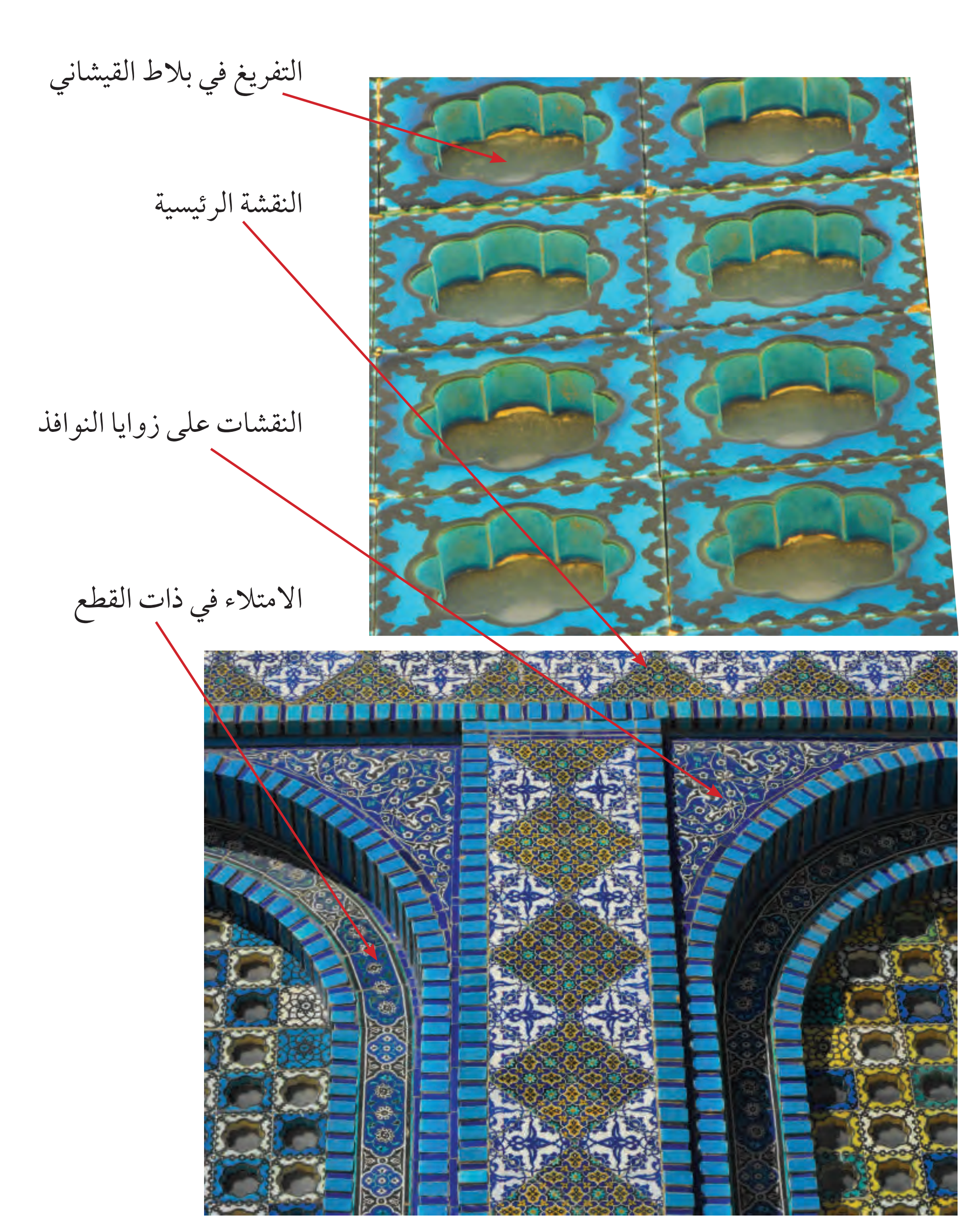
وحدات القيشاني المفرغة (ابيض)

وحدات القيشاني المفرغة (ازرق)

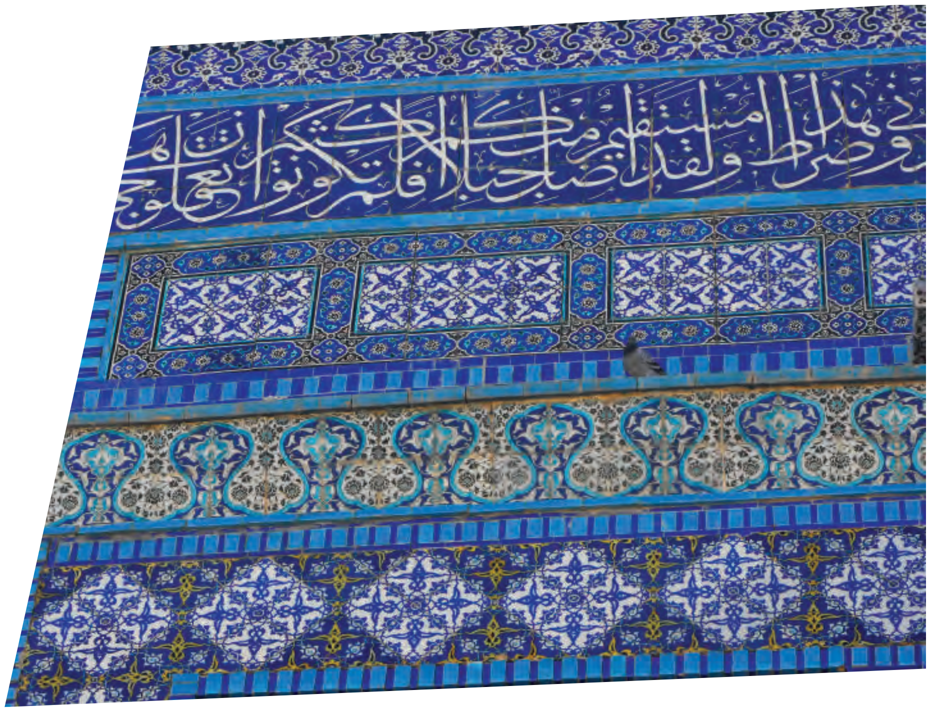
النقشة الرئيسية في الواجهات

الشريط الفاصل السفلي

الرخام في القسم السفلي من الواجهة



قطع القاشاني المستخدمة في تزيين الواجهات الخارجية للقبة، في الصورة العليا تبدو القطع المفرغة وهي قطع القاشاني وقد انتزعت منها المنطقة الوسطى وبقي الإطار الخارجي منقوشاً بشكل بسيط، بينما نرى في الصورة السفلى ذات القطع الممتلئة والمتجاورة مع القطع الفارغة في زخرفة النوافذ، كما تبدو النقشة الرئيسية في الإطار المتموضع فوق النوافذ وبينها ولكن بصيغة مختلفة قليلاً عن جزئيها، فالقطع الملوّنة بالأصفر بين النافذتين تختلف عن مثيلتها باللون الأبيض، وهو تضاد لوني تمْ توظيفة بذائقة فنية راقية. الصور بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠



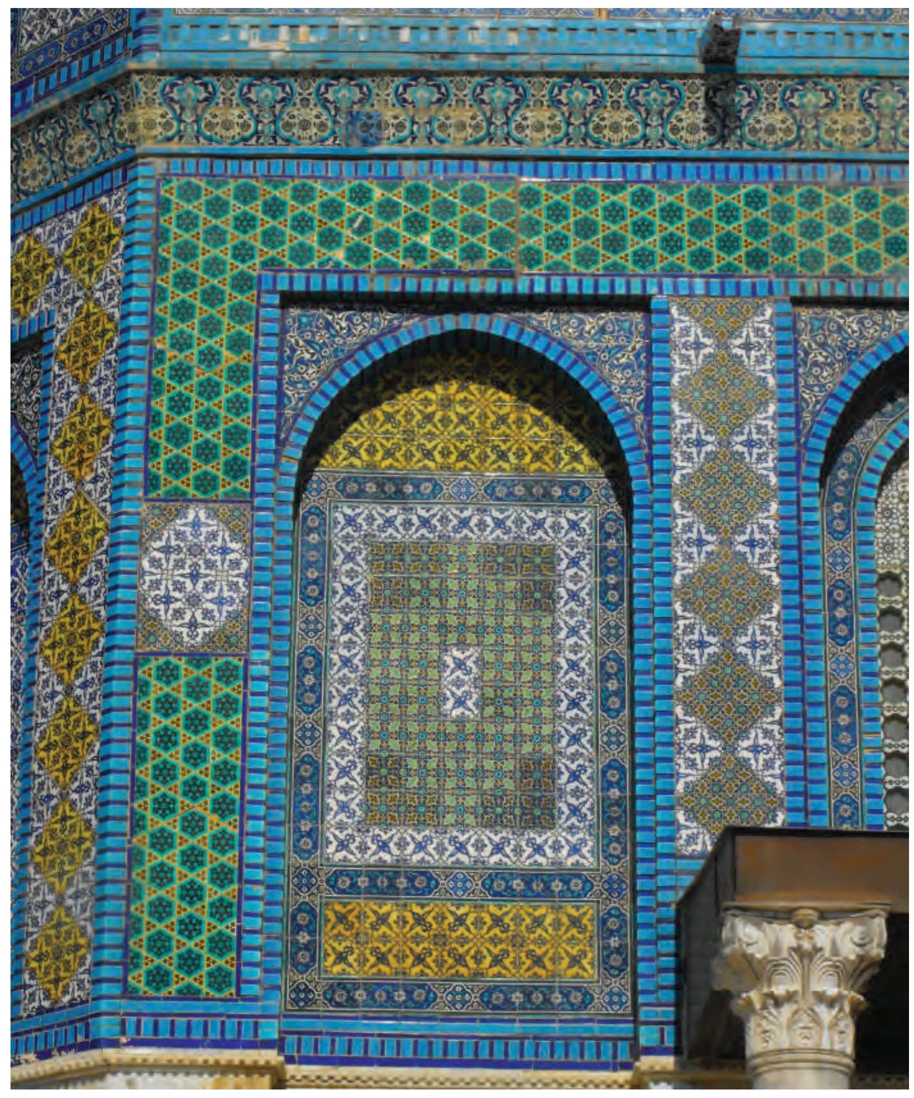
الواجهة الشرقية من الواجهات الخارجية للقبة، وهي لا تختلف عن عداها من الواجهات إلا فيما تختلف فيه عنها الواجهات الأخرى من اختلاف توزيع ألواح القيشاني في النوافذ، وتبدو الأشرطة الرئيسية للواجهة ابتداء من شريط النقوش (شكل ١)، ثم شريط الآيات، وبعده شريط الزخارف المستطيلة (شكل ٢) وبعد ذلك شريط زخرفي عريض آخر (شكل ٣) ويتلوه شريط النقش الرئيسي حول النوافذ، ومن ثمّ النوافذ. الصور بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠



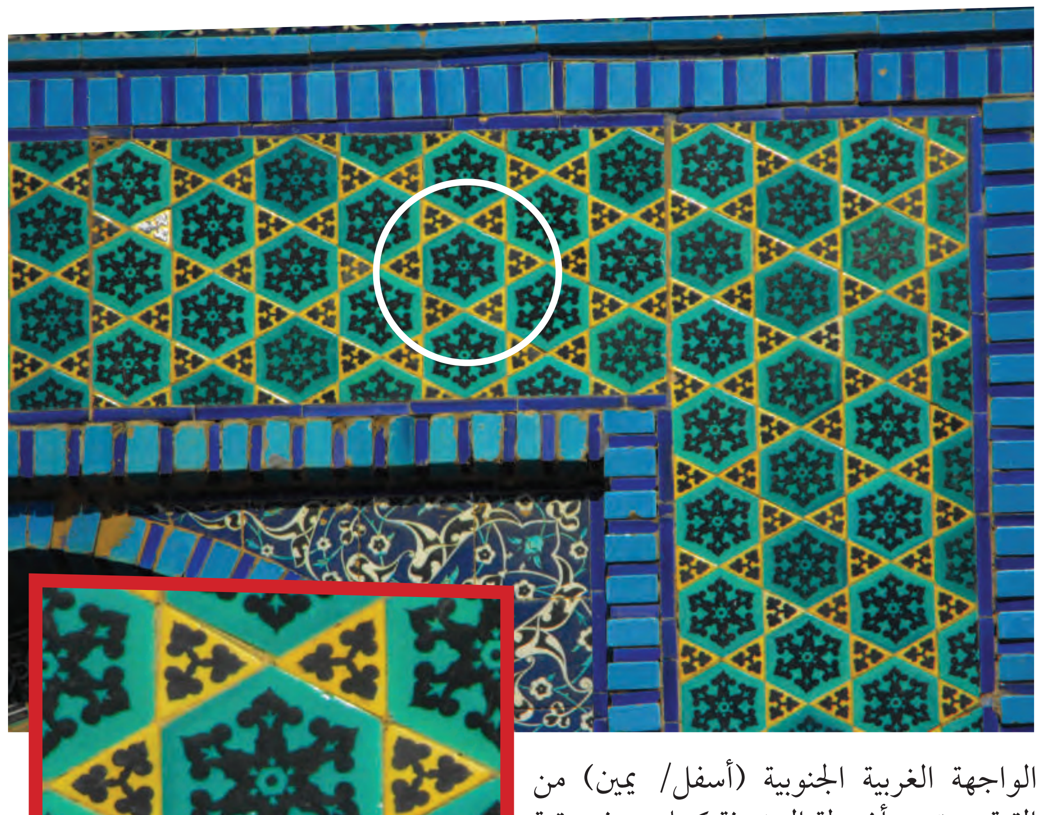
(شكل ١)

(شكل ٢)

(شكل ٣)



نافذة في الواجهة الجنوبية للقبة وتبدو نقوش النافذة مختلفة عن غيرها حيث تحاط مع النافذتين المتجاورتين بالإطار الأخضر العريض ذي النقوش السداسية شبه الهندسية تتوسطها مجموعة من مفردات النقشة الرئيسية بلونيها الأبيض والأصفر . أما الاختلاف الأهم فهو داخل نقوش النافذة حيث أطّرت بشريطين أحدهما من نقوش العنق والجدار وأشرطتهما ، والثاني يتضمن تكراراً للنقشة الرئيسية ، وفي داخلهما يتموضع التوزيع الهندسي للوحدات الملوّنة بالأخضر والأصفر بنقشة مختلفة وفي المنتصف تتموضع وحدتان للنقشة الرئيسية باللون الأزرق والأبيض، ويبدو اختلاف اللون بين الوحدات المتجاوة حيث يحدث أن يضع المزخرف لوحاً منقوشاً ذا لون مقارب فيختلّ التوزيع كما في الصورة أعلاه داخل الدائرة حيث تبدو الموحدة هناك مختلفة عن مجاوراتها . الصورة بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠



الواجهة الغربية الجنوبية (أسفل/ يمين) من القبة، وتبدو أشرطة الزخرفة كما هي في بقية الواجهات، ولكن يظهر الاختلاف كما ورد سابقاً في زخارف الإطارات حول النوافذ، وفي توزيع الوحدات الزخرفية داخل النوافذ.

في هذه الواجهة يحيط بالنوافذ شريط زخرفي عريض يتشكل من تكرار وحدة رئيسية في النقوش الخارجية، بحيث تتجمع كل أربع قطع لتكوين معين زخرفي يمتد في ثلاث جهات من النوافذ، اليمنى والعليا واليسرى بينما تبقى الجهة السفلى مفترحة، ويبدو أنه نظراً لوجود الأعمدة والبروزات أو الانخفاضات الناجمة عن الأعمدة والنوافذ يغدو من الصعب استكمال الإطار بنفس الطريقة، وهذا موجود في كل الواجهات. ويبدو الاختلاف بين نقوش النافذة الأولى من اليمين والتي تليها، وكذلك بقية النوافذ في كل الواجهات.

ويبدو الإطار الزخرفي المحيط بنوافذ الواجهة الشمالية وهو يتكوّن من وحدات سداسية ذات رؤوس مثلثية، بينما أرضية الشكل السداسي باللون الأخضر وقد نقش عليه باللون الأسود (الصورة بتفاصيل النقشة في الإطار الأحمر/ يسار)، كما تظهر آثار الخطأ في الترميم في التقاء زخارف الجزء الأيمن مع الجرء العلوي (انظر داخل الشكل الدائري) . الصور بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠

عنق القبة وتبدو زخارفه التي وصفها الباحث في الباب الثالث، وتبدو الأشرطة كما وردت حسب الإشارات المرفقة:

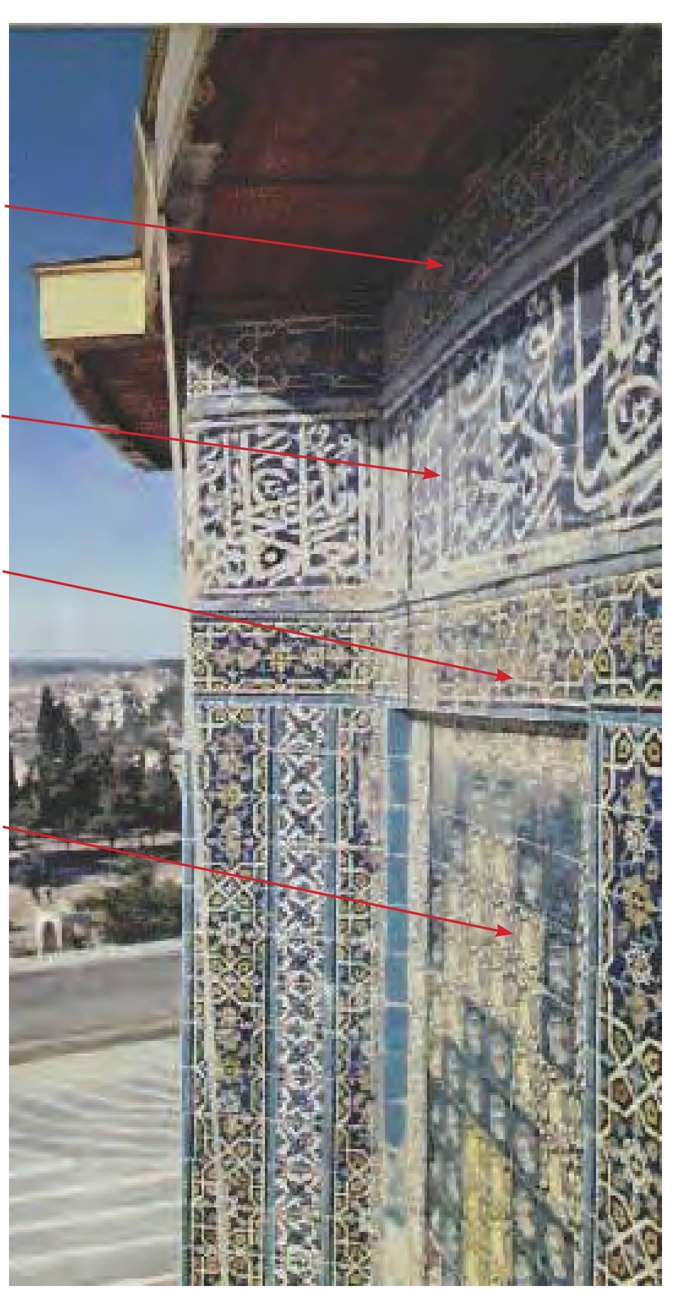
- الشريط الزخرفي الأول وهو المحيط بالنوافذ ويقع تحت الرفّ الذي تقف عليه القبة تماماً.

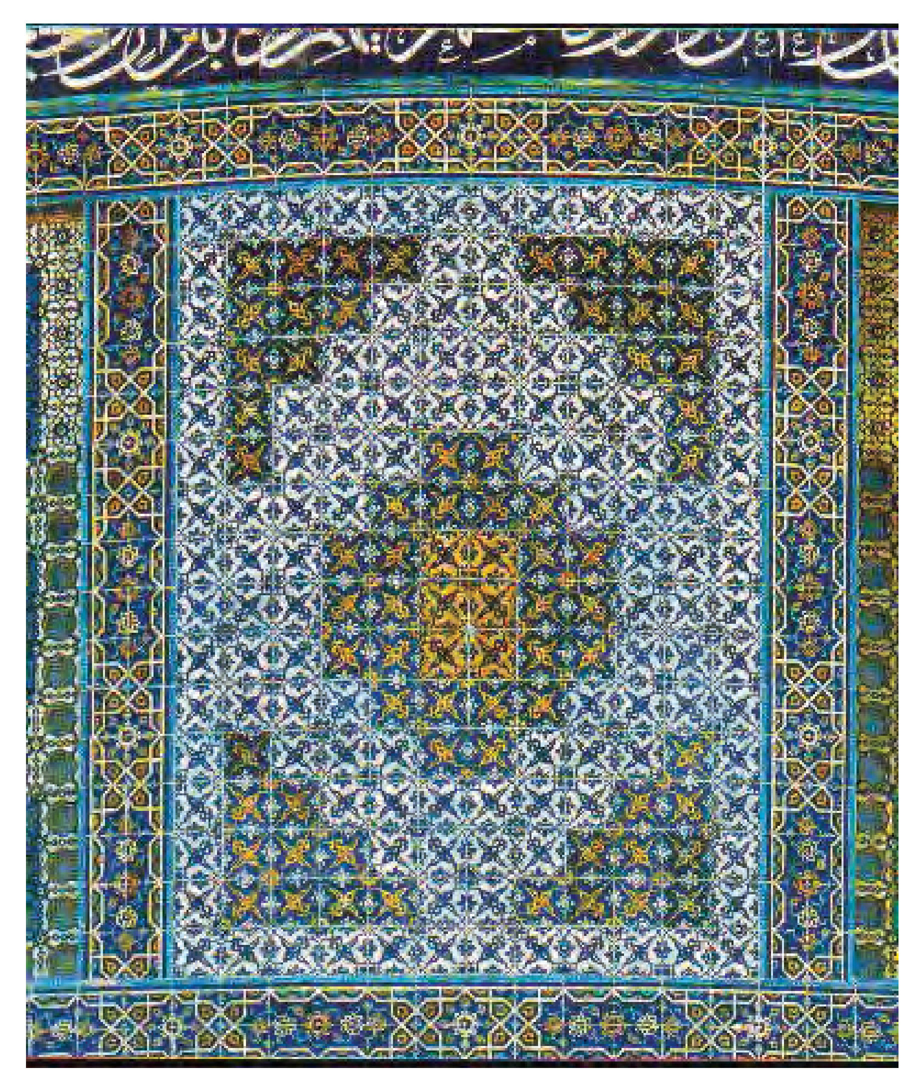
- شريط الأيات المتضمن آيات سورة الإسراء

- الشريط المحيط بالنوافذ، وهو من ذات التشكيلة الزخرفية للشريط العلوي.

- النوافذ وما فيها من توزيعات ونقوش زخرفية.

الصورة بعدسة الكاتب كانون ثاني 2010





واحدة من نوافذ عنق القبة وتبدو زخارفها التي تتشكل من ذات النقشة الرئيسية مرتبة ضمن توزيع متناقص يعتمد في تكوينه على الاختلافات اللونية بين القطع الزخرفية، فالإطار الأول المحيط بالنافذة من لون واحد واحد هوالأزرق على أرضية بيضاء، ثم تدخل النقشة باللون الأصفر على الأرضية الزرقاء وفي المنتصف تنعكس التقشة لتصبح باللون الأزرق على أرضية صفراء، وهكذا يأخذ اللون دور الفاصل بين الوحدات الزخرفية، وهو نظام معتمد على كل النوافذ المحيطة وكذلك بعض النوافذ السفلية ذات القطع الزخرفية الممتلئة.
ويلاحظ أن نوافذ القبة بكاملها من النوع الممتلئ، ويلاحظ كذلك أن نوافذ القبة مختلفة عن بعضها البعض في توزيع وترتيب الوحدات والقطع الزخرفية.
الصور بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠



في الصورة العليا تتبدى النقشة الرئيسية بين نافذتين، بتوزيع لوني مختلف عن نقوش نوافذ عنق القبة، حيث تشكل النقشة بلونيها الأزرق والأبيض تكوينها الرباعي داخل توزيع لوحدة زخرفية مختلفة هي التكوين التصليبي المتشكل من تقاطعات النجمة الثمانية باللون الأزرق السماوي ذات الأرضية السوداء والمرسومة بالخط الأبيض الممتد خارجاً لتشكيل وحدات زخرفية أخرى تتشاكل مع الصليب وإن لم تشابهه في التكوين الأولي. (انظر الصورة / يسار حيث تبدو التفاصيل الهندسية والأشكال).



وكانت هذه النقشة في بعض الأعمدة تشكل منتصف المساحة الزخرفية تحيط بها النقشة الرئيسية بألوانها المختلفة.

الصور بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠



نقوش القبة كما تبدو في الصورة بتفاصيلها من بداية القمة في الأعلى حيث دائرة بيضاء صغيرة تتلوها وحدات زخرفية دقيقة للغاية ما تلبث أن تكبر وتتسع حسب اتساع القبة لتصل لشريط زخرفي موزّع الوحدات ويتضمن دوائر متعددة النقوش، يليها شريط آية الكرسي بالخط الثلث والمتراكب في صيغته المتقنة وارتقائه الدقيق باللون الذهبي على أرضية سوداء ثم يتكرر الشريط الذي سبق الآية لتبدأ بعدها الوحدات الزخرفية الأوسع مساحة والتي تتضمن تشكيلات انسيابية بخطوط عريضة حمراء يشكل كل خط ثلاث دوائر متصاعدة ذات ترتيب اقتضاه توسّع القبة وفي داخل كل دائرة وحدات زخرفية متشابهة مع اختلافات تبدو للناظر المدقق، وبين كل وحدتين من هذه الدوائر تتشكل دائرتان تتضمنان ذات النقوش مع اختلافات بسيطة بينها، وبعد هذه المساحة الواسعة (نصف القبة تقريباً) يمكن رؤية شريط زخرفي بوحدات نباتية يتضمنها شريط عريض يلتوي ليعود لبدايته، مشكلاً وحدة زخرفية مستطيلة ذات بداية ونهاية دائريتين، يحيطان بشريط أسود كتب عليه نص يشير إلى تجديد وتذهيب القبة زمن صلاح الدين الأيوبي.

وهي الزخارف التي تحمل النزعة والمواصفات الإسلامية بامتياز، وهي المواصفات التي تشترك فيها كل زخارف المساجد الإسلامية في العالم.



القبة المتموضعة فوق الصخرة مباشرة كما تبدو نقوشها من الأسفل، وقد ورد في الباب الثالث كيف أن هذه النقوش تحمل بشكل مباشر وواضح الصبغة الإسلامية التي سادت في كل أرجاء العالم الإسلامي بمواصفاتها المذكورة هناك، والقبة واحدة من تلك القباب الإسلامية النقوش، بحيث تحمل مواصفات الزخرفة الإسلامية بامتياز من حيث المكوّنات وتوزيعات الوحدات الزخرفية والاختلاف الواضح في الألوان عن تلك الموجودة في المثمّن الداخلي أو الشكل الدائري المحيط بالصخرة، وهو الحامل لهذه القبة. وعلى الرغم من حداثة التلوين الزخرفي إلا أن النقش بذاته منذ زمن الأيوبيين. الصورة من نسيبة وغربار.



العلم الإسرائيلي

نقود إسلامية

طابع بريد استرالي

طابع روسي

على قبر سلجوقي

ختم بريد تشيكوسلوفاكي

طابع بريد سويدي

النجمة السداسيةٍ التي تبنّها الحركة الصهيونية في مؤتمرها ليكون شعارا لدولة إسرائيل الموعودة، وفعلاً تبنّت حكومة اسرائيل النجمة باعتبارها نجمة النبي داود. مع أن النجمة السداسية كما ورد في الباب الثالث ليست سوى تشكيل هندسي مرتبط بالعلوم الهندسية والفلك لدى الأمم التي سبقت الوجود اليهودي كله في التاريخ. في الصورتين أعلاه/ يمين تبدو النجمة السداسية على نقود إسلامية وقبر سلجوقي، ما يشير إلى قدم استخدام النجمة في التزيين الزخرفي والهندسة. وقد عملت الحكومة الإسرائيلية منذ قيامها على نشر فكرة استحواذ الصهيونية على النجمة باعتبارها رمزاً دينياً يهودياً، لذا نجد النجمة على نشاطات العديد من الدول كما توضح الصور أعلاه، إذ نجد طابع بريد روسياً وآخر استرالياً وثالثاً سويدياً، وفي الصفحة اللاحقة مزيد من ذلك.





طابع بريد الماني



على ثوب البابا



طابع بريد مغربي



طابع بريد تونسي



على نصب تذكاري في رودس



نافذة كنيسة في تريستا الإيطالية

النجمة السداسيةكما تبدو على رموز بعض الدول، فنراها على طوابع بريد ألمانية وكذلك على طوابع بريد لدول عربية كالمغرب وتونس (الصورتان على اليسار) كما نراها هلى ظهر الكساء البابوي وعلى نافذة كنيسة تريستا في إيطاليا، وكذلك على نصب تذكاري في جزيرة رودس اليونانية.

الباب الخامس

نقوش القبة وزخارفها في فترات الفاطميين والفرنجة والأيوبيين

التمهيد

يتناول هذا الفصل ثلاث مراحل تاريخية يمكن اعتبارها الأهم في التاريخ الإسلامي منذ مطلع القرن الهجري الرابع/ القرن العاشر الميلادي، حيث شهد العالم الإسلاميّ تغيّرات دراماتيكية بدأت بتحوّل المعارضة للنظام المركزي في بغداد من موقع المعارضة إلى موقع الدولة المستقلة، دولة العبيديين، التي أطلق عليها المؤرخون اسم «الدولة الفاطمية» الممتدة من منتصف العراق، بل في بغداد نفسها في بعض الأوقات، إلى شواطئ الأطلسي في الغرب، مع بناء مدينة هي الأهمّ الآن في العالم العربي، لتصبح القاهرة عاصمة لهذه الدولة ذات المذهب المغاير لمذهب الدولة المركزية، ثم بعد صراعات الدويلات الإسلامية التي تكاثرت نتيجة ضعف الخليفة العباسي في بغداد شهد العالم الإسلامي اجتياح حملات الفرنجة للبلاد واحتلال أجزاء واسعة منها امتدت من جنوب تركيا وصولاً إلى جنوب فلسطين محاولين الوصول إلى مصر، بما في ذلك سقوط القدس في أيديهم وإقامة مملكة بيت المقدس، واستمرّت هذه الحملات ما يقارب القرنين من الزمان، ثم دار التاريخ دورته واعتلى سدّة السلطة قادة أشغلهم أمر البلاد والعباد فعملوا على استعادة العالم الإسلامي لهيبته واستعادة الخليفة الشرعي لمكانته، فقامت الدولة الأيوبية بقيادة السلطان الناصر صلاح الدين بن يوسف بالأمر وطردت الفرنجة من معظم المناطق التي احتلوها بما في ذلك بيت المقدس.

يتناول هذا الفصل أيضاً، بعد عرض تاريخي موجز عن الفاطميين، علاقة هؤلاء بالفنون المختلفة وخاصة الزخارف والخطوط، سواء ما كان موجوداً قبل قيام دولتهم أو تلك التي ابتكرت من قبل فناني مرحلتهم في مصر والمغرب العربي وما تركته من أثر بعد ذلك في الفنون الإسلامية، ومن ثمّ تأثير هذا التقدم الحضاري في نقوش قبة الصخرة وزخارفها في القدس كوْنها أصبحت جزءاً من أملاكهم لفترة من الزمن، ثم يعيد الكرّة مع الفرنجة وعلاقتهم بالقدس وتأثير احتلالهم لبيت المقدس على الجانب الفني المتعلق بنقوش قبة الصخرة وزخارفها، ويعرّج الكاتب بعد ذلك على المرحلة الثالثة وهي مرحلة الدولة الأيوبية والتغييرات التي أحدثتها في نقوش القبة وزخارفها.

المرحلة الأولى: الفاطميون

عرض تاريخي موجز للفترة الفاطمية

الدولة الفاطمية هي المظهر السياسي الأول للفكر الشيعي الذي يتبنى المذهب الجعفري الإمامي في فقهه وعقائده، يدلّ على ذلك اسمها الذي غلب عليها من حيث انتسابهم لفاطمة الزهراء ابنة النبي وأولادها من علي بن أبي طالب الخليفة الرابع[1]، وهي نتاج الجهود التي بذلها أئمتها وقادتها لتحويل هذا المذهب من موقع المعارضة المطارَدة المضطهدَة إلى موقع السلطة التي تحمي مذهبَها وتدعو إليه وتنشره بأمان ونشاط دون خوف أو تردد، وتصبغ البلاد والعباد بصبغتها ومذهبها الدينيّ، وتتبنى وتبتكر من الوسائل الدعوية ما يناسب مذهبها وعقيدتها، ولربما تفرضه على الناس بالقوّة في بعض الأحيان[2].

بيّنت لنا المراجع والكتب التاريخية أن صاحب الدعوة الفاطمية هو عبد الله بن ميمون القداح[3]، الذي كان رجلاً ذكياً وبارعاً، مثقفاً بثقافة عصره، ملماً بمعرفة المذاهب والأديان التي كانت سائدة آنذاك[3]. وقد تمكّن داعية الاسماعيلية أبو عبد الله الشيعي في تونس من تكوين جيش تشكّل في معظمه من قبائل كتامة التي ساندته حتى النهاية[4]، وبدون أن يشعر به الأغالبة، حكام تونس آنذاك، داهمهم بجيوشه سنة 279 هـ/

892 م . و لما أصبح الوضع لديه آمناً وركّز سلطته وأمّن دعوته فيها ، أرسل الى عبيد الله المهدي يبشره و يدعوه للمجيء الى المغرب ، فوصل المهدي إليها مع ابنه القاسم نزار (القائم) [5] ، و بحضوره للمغرب زال مُلك الأغالبة ، و تقدم المهدي إلى رقادة في العشر الاخير من ربيع الآخر لسنة 297 هـ/ 910م ، وفي أول جمعة خطب لعبيد الله في البلاد ، و تلقب بالمهدي أمير المؤمنين[6] ، وقامت الدولة الفاطمية وأعلنت عن نفسها ومذهبها ، وبدأت حملتها للحفاظ على مكتسباتها والوقوف في وجه خصومها والمتربصين بها من قبائل المغرب . بعد ذلك تطلّع المهديّ نحو الشرق ، فكانت المحاولة الأولى من قبل الفاطميين لاحتلال مصر سنة 301هـ 914م ، أي بعد أربع سنين فقط من قيام الدولة الفاطمية في المغرب ، حيث أرسل المهديّ جيشاً بقيادة ابنه وولي عهده محمد ابي القاسم (القائم بأمر الله) [7] ، ولما علم الخليفة العباسي بذلك (المقتدر بالله 295 – 320 هـ/ 908–934م) أرسل جيشاً بقيادة مؤنس الخادم ، حيث تمكّن من دحر جيش الفاطميين [8] ، و كانت المحاولة الثانية سنة 306 هـ / 920م حيث أرسل المهدي جيشاً آخر بقيادة ابنه ايضاً ، وأرسل الخليفة العباسي المقتدر مؤنساً الخادم بجيش عظيم ، ما أجبر القائم بن المهدي علىالهروب والعودة إلى المغرب ، وفي سنة 323 هـ / 936م أرسل الفاطميون حملتهم الثالثة الى مصر ، ونجحوا في دخولها ، واستتب الأمر للمعزّ لدين الله بعد وفاة القائم بأمر الله .

وقد بدأ القائد جوهر الصقلي بناء القاهرة 341هـ ، وفي مقدّمتها كان المسجد الأزهر ، ولما استكملها دعا الخليفة المعزّ إليها حيث أعلنها عاصمة للدولة الفاطمية ، وبعدها بدأ يتطلع نحو الشرق حيث كان الهدف الاستراتيجي هو القضاء على الخلافة العباسية السّنّيّة ، وفعلاً استطاع الفاطميون دخول دمشق وحلب والقدس ، وطمعوا بعدها باحتلال العراق لإسقاط الخلافة العباسية بالتعاون مع البويهيين الشيعة فأقيمت الخطبة للخليفة الفاطمي لمدة عام تقريباً ، ولكن الخليفة العباسي القادر استطاع إغراء أمير الموصل قرواش ليقطع الخطبة للفاطميين ويعيد الأمور له ويعتذر عن وقوفه مع الفاطميين [9] .

النقوش المستخدمة لدى الفاطميين وفلسفتها

تكاد مختلف الكتب التي تناولت الدولة الفاطمية تُجمع على أن فترة الحكم الفاطمي لمصر كانت من أكثر فترات مصر ازدهاراً وتقدّماً ورقيّاً في مجال الفن بمختلف أنواعه وصنوفه، والاختلاف بينهم يقف عند حدود تفسيراتهم لهذه الظاهرة بين من ينسب للنظام السياسي الفاطمي هذا الازدهار ويرى أنه لولا هذا النظام وما أحدثه من أمن واستقرار للبلاد والعباد لما تقدّمت مصر، وبالتالي تصبح فترة الدولة الفاطمية فترة تقدّم وازدهار بسبب وجود الفاطميين، بمعنى أنه لو لم تكن الدولة الفاطمية آنذاك وكان غيرها لما تحقق هذا التقدم [10]، في حين يرى بعض آخر أن هذه المرحلة هي امتداد طبيعي للمرحلة التي سبقتها وأنها حلقة من حلقات التطور والازدهار المصري [11]، وإنما ساهم الفاطميون في رقيّها لأسباب عديدة، وأن الروح الاسلامية الجامعة بين الشعوب الاسلامية مختلفة المشارب والأعراق والثقافات بعد اعتناقها الاسلام والرؤية الاسلامية بما فيها من بساطة أخّاذة سرّها التوحيد والتنزيه، وعمق لا نهائي ودعوة غير محدودة بطبقة أو جنس ورؤية تكشف عن آيات الله في الآفاق والأنفس[12]، هذه الروح هي التي منحت مصر في تلك الفترة هذا التقدّم والازدهار سواء كان حكامها فاطميين أو غير فاطميين لذا فإن تغيّر العصور التاريخية الاسلامية وتعاقبها لم يؤثر تأثيراً جوهرياً على الفنون الاسلامية من حيث المنهج أو الفكر الجمالي، كما أن الحروب والقلاقل السياسية لم تؤثّر على المنهج الجمالي الأساسي للفن الاسلامي مثلما يحدث لبقية الفنون عند تغيّر السلطة [13]. ولكن الطرفين يرون في تلك المرحلة فترة ازدهار وتقدّم على مختلف الصُّعُد خصوصاً على الصعيد الفني. وفي رصدهم للفن في العصر الفاطمي يرى الباحثون بأن تغيّراً هاماً قد حدث في هذا المجال، ولكنه عند بعضهم مرتبط بالبعد السياسي والفكري للدولة الفاطمية [14]، بينما يرى فيه آخرون مصدر فخر لمصر ومستواها الحضاري وفضلاً لها على الأمة كلها، دون ربط بين التقدّم وبين مذهب الدولة، وهو ما حدا بالكاتب حامد سعيد لعنونة كتابه بعنوان فرعي هو: المدرسة المصرية في الفن والحياة [15].

ينتمي قادة الفاطميين إلى الشرق، بينما ينتمي تابعوهم إلى البربر بشكل عام، لذا فعندما جاؤوا إلى مصر واحتلوها وشرعوا في بناء عاصمتهم «القاهرة» كانوا قد

جلبوا معهم «أسلوباً فنياً مدرباً على الأعمال الأموية والمغربية»[16]، وما لبثت القاهرة أن أحرزت درجة عظيمة من الرفاهية جعلها تنافس المركزين الإسلاميين الآخرين: بغداد وقرطبة في المجال الثقافي والفني. ففي مجال الزخرفة الحجرية والجصّيّة والخشبية التي استخدمت في واجهات المساجد والأبواب والمنابر والمحاريب كانت تمتح من الأصل المغربي، فالوردة البديعة المحفورة المفرغة في جامع الأقمر بالقاهرة ترينا مدى التفوّق الفني، وبمزج الأسلوبين العباسي والمغربي ظهر طراز جديد من الزخرفة عالج الموضوعات التي تناولتها الزخرفة الطولونية قبلها وهو ما نراه في جامع الصالح طلائع ولأن الفقه الشيعي متسامح بعض الشيء في مسألة الرسومات فقد سمح برسم البشر والحيوانات فنجد نحتاً لموسيقيين وراقصات ومناظر صيد منقولة بأمانة عن الطبيعة [17].

يرى هاينز هالم أن فترة حكم الأئمة ــ الخلفاء الفاطميين تعتبر اعظم الفترات المتألقة في التاريخ الاسلامي، سواء من الناحية السياسية أو فيما يتعلق بالمنجزات العلمية والفنية والاقتصادية والأدبية، وهو يرى أن المنجزات العلمية لتلك الفترة تستحق أن تكون موضوعاً لمجلد مستقل، لأن تراث الفاطميين المعرفي نشر تأثيرهم جغرافياً بعيداً خارج حدود الامبراطورية الفاطمية ذاتها ــ إلى الهند واوربا الغربية ــ وتعدى تاريخياً نهاية السلالة سياسياً [18].

إن تقسيم الفنون على أساس اختلاف الدول هو تقسيم مجحف وغير موضوعي، ويحمل في طيّاته رؤية عصبوية غير مقبولة علمياً ومنهجياً، فليس بالممكن بيان نقاط الاختلاف بين طراز أموي وآخر عباسي وثالث فاطمي.. الخ، لأن الفنون هي نتاج حضارات وشعوب ممتدة في الزمان والمكان، والدولة الإسلامية بسطت نفوذها على ما يقارب من ثلث العالم بكل ثقافته وحضاراته، ونتاج هذا التلاقي الحضاري أنتج الاسلام منهجية التنوّع في الوحدة والوحدة في التنوّع، مقترنة بمنهجيات راسخة كالتوحيد الإلهي والتكرار والتجريد والنظام الهندسي والمركزية وغيرها من منهجيات [19] لدى كل تلك الشعوب المنضوية تحت رايته سواء اعتلى سدّة الحكم فيها أمويون أو عباسيون أو فاطميون، وإنما تسير الفنون في مشوارها في التطور

ضمن حركتها الطبيعية، وكل ما يفعله النظام هو أن يمنح الفنانين والمعماريين والمزخرفين فترة من الأمان والاستقرار ليواصلوا مشوار التطوّر الفني لديهم، أو يقمعهم فيحدّ من نشاطهم وإبداعهم إذا خالفوه.

اشتهرت الفترة الفاطمية بصناعة النقش والفسيفساء، وقد ذكر المقدسي أنه شاهد على فسيفساء الكعبة المشرّفة توقيع صنّاع مصريين، ومن المعروف أن فسيفساء قبة الصخرة جُدّدت في عصر الخليفة الظاهر لإعزاز دين الله الفاطمي 411هـ/ 1020 م، بعد أن ضرب الزلزال مدينة القدس في نهاية فترة والده الحاكم بأمر الله، وقد جاء في كتابة مؤرخة في نهاية ذي القعدة 426هـ بتوقيع أحد المزوّقين المصريين في العصر الفاطمي ما نصّه: صنعة عبد الله بن الحسن المصري المزوّق[20].

لقد بلغ الفاطميون مستوى عالياً من جودة صناعة الخزف ذي البريق المعدني الذي يتميّز بأنه يدهن بدهان أبيض مائل للزرقة او الاخضرار ويعلوه رسم ذو بريق ذهبي اللون في الغالب، وتتألف هذه الرسوم من زخارف نباتية وكتابات عربية إضافة لبعض الكائنات الحية. وتبدو هذه الخزفيات جزءا من إعداد الفسيفساء التي تتحول إلى قطع صغيرة تتشكل منها النقوش والزخارف على الجداريات الكبيرة، ويرى الباحثون[21] أن مدرسة الخزف الفاطمية متأثرة بمدرسة «سونج» الصينية نتيجة التفاعل الذي كان قائماً منذ زمن بين بلاد مصر والصين، بل يرون أن ألوان الطلاء ونوعيته لدى الفاطميين قد تفوّقت على ألوان وطلاءات المدرسة الصينية، ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بكمية كبيرة من هذا الخزف الذي تظهر فيه مميزات مدرسة الفنان«سعد» وأسلوبه، والتي يظهر فيها التأثر بأسلوب مدرسة «سونج» الصينية. ويرى عقبة البطاح أن العنصر الوحيد الذي ظهر في بعض النماذج الفاطمية ويمكن ردّه إلى التأثير الصيني هو الزهرة المتفتحة، وهو العنصرالذي كان محبباً في الزخارف منذ أواخر عصر أسرة «تانج» وأوائل أسرة «سونج» [22].

وقد تأثر الفن الفاطمي كذلك بالخزفيات الإيرانية التي كانت تُصدّر لمصر وقد عثر على بعض هذه الخزفيات في حفائر الفسطاط خصوصاً تلك الأوراق النباتية

الملتفّة[23]، وقد أشار إلى صناعة الخزف في مصر في الفترة الفاطمية ناصر خسرو في رحلته إذ يقول: ويصنعون بمصر الفخار من كل نوع وهو لطيف وشفاف بحيث إذا وضعت يدك عليه من الخارج ظهرت من الداخل، وتصنع منه كؤوس وأطباق وغيرها، وهم يلوّنونها بحيث تشبه البوقلمون[24] بلون مختلف في كل جهة تكون بها.

من جهة أخرى لا يبرّئ الكاتب الدولة الفاطمية من تهمة قيامها بعمليات التغيير الثقافي للمجتمعات التي تحكمها، خصوصاً وأنها دولة ذات توجّه فكري عقائدي مغاير للفكر والعقائد التي كانت سائدة في تلكم المجتمعات، وقد ذكر المقريزي كيف أن الفاطميين حاولوا نشر المذهب الفاطمي الشيعي بين الناس، خصوصاً بعدما كتبت ببغداد كتب، ونُشرت محاضر أصدرها الخليفة العباسي القاهر في سنة 444 هـ/ 1050م تشنّع على الفاطميين وتتحدث عن نشاطهم ودعوتهم[25] وتشكك في نسبهم وانتمائهم لآل البيت، ويؤكد حسن ابراهيم حسن هذه المقولة [26] ويرى جمال بدوي أن الدولة الفاطمية كانت قائمة على الدعوة ونشر الفكر وأن كافة منشآتها الكبرى كالأزهر وبيت الحكمة إنما كان لهذا الغرض [27]، وفي مقدمة كتاب سفر نامة لناصر خسرو نقرأ كيف أنه منذ استقرّ الفاطميون في مصر سعوا سعياً حثيثاً لنشر مذهبهم.

لقد كان الخلفاء الفاطميون يدعون من يثقون بإخلاصه لهم وبقدرته على الدعوة لمذهبهم إلى مصر ليتخصصوا في المذهب الفاطمي على يد كبار علمائه ويحضروا دروس الخليفة الذي كان بذاته واحداً من أكبر دعاتهم وفقهائهم [28]. إن هذا الأمر ليس بمستبعد عن دولة ذات توجهات فكرية ومذهبية محددة، واحتلت بلاداً لا تدين بمذهبها، لذا فهي تحرص على أن يستتب الأمر، وهذا لا يتمّ إلا بالقوّة في بادئ الأمر ثم بالدعوة والدعاية ونشر الأفكار، بل ومقاومة الأفكار القديمة السائدة، ولكن ما هو تأثير هذا الأمر على الفنون والصناعات الفنية؟ وهل هناك نموذج فني فاطمي محدد ألزم الخلفاء الفاطميون الناس على نشره وتوزيعه وقسروهم على الالتزام به؟

ورد في كتاب المجالس والمسايرات، وهو من كتب العقائد الشيعية، أن الإمام ــ الخليفة أدار بتوجيهاته شؤون مناطق نائية وصلت إلى ملتان (في باكستان اليوم).

وكان المعز لدين الله الفاطمي، فعلا هو من أمر الداعي بتحطيم صنم ملتان الضخم الذي كان يظن أنه سوف يغري المسلمين بالشرك والعودة إلى الوثنية[29]. وقد سبق وورد ما رواه المقريزي من أن رجلاً ضُربَ وطيف به المدينة من أجل أنه وجد عنده موطأ مالك [30]، وقد ذكر المقريزي أن نظام الدعاة لدى الفاطميين كان دقيقاً ومنظماً وأنه كان لا يتمّ فرض النظام قبل أن يسيّر الخليفة من بيت الحكمة أو من الجامع الأزهر خلية دعوية لنشر المذهب، بل وذكر المقريزي أن شعارات وعبارات المذهب ورسوماته كانت ذات هدف سياسي دعوي[31] وأكّد هذا الأمر فرج الحسيني في كتابه[32].

وذكر الباشا أن المساجد كانت مراكز ثقافية وقد عمل العزيز بالله على تحويل الجامع الأزهر إلى جامعة يدرّس فيها الفقه الشيعي فقط [33] وجعلوا من قصورهم مراكز لنشر الثقافة الشيعية وألحقوا بها مكتبات تحتوي الألوف من الكتب ويذكر المؤرخون، والكلام للكاتب، أن الآلاف من الكتب تعرضت للحرق والنهب إبّان انقضاء حكم الفاطميين على يد الأيوبيين، ومن الشواهد المتصلة أن ما يعرف الآن في مصر بتلال الكتب إنما هو في الأصل المكان الذي جمعت فيه كتب ومخطوطات الفاطميين فأُحرق معظمها وترك الباقي لتغطيه الرمال وتدفنه، ويذكر المقريزي أن عبيد الأيوبيين عندما سطوا على القصور الفاطمية ونهبوها كانوا ينزعون الجلود التي تغلف المخطوطات ويتخذون منها نعالاً [34].

في المجال الفني وفي السياق التطوري الفني للخط العربي حدث تجديد في الخط الكوفي وصمم فنانو الفترة نظاماً للحرف في هذا الخط يختلف عن الخط الذي كان سائداً قبل ذلك، ولا يرى الكاتب في هذا التجديد تغييراً جوهرياً، بمقدار ما هو إضفاء رشاقة وحيوية، اقتضتها طبيعة التطوّر للخط العربي واحتياج المنتجات الفنية لمثل هذا التغيير بناء على رشاقة ودقّة هذه المنتجات التي تتطلب خطوطاً ورسومات دقيقة، ويحتفظ متحف الفن الإسلامي في القاهرة بكثير من شواهد القبور التي تحمل ملامح الكتابات الإخشيدية [35] والتي تشبه أسلوب مأذنتي جامع الحاكم بأمر الله وبالتالي فإن الكتابات الفاطمية تعتبر تطوّراً طبيعياً للكتابات الإخشيدية التي هي تطوّر طبيعي لما قبلها كذلك [36].

ويرى الحسيني أنه من دراسة المستشرقين للنقوش الفاطمية زمن المستنصر بالله، خصوصاً علماء الحملة الفرنسية تبيّن أنه في العصر الفاطمي أنتجت مصر نماذج رائعة من النقوش الكوفية على العمارات المختلفة كما في الأزهر ومسجد الحاكم وقد قام الفنان في الفترة الفاطمية باستخدام الكتابات كعنصر زخرفي مؤكداً مقولة العالمين جورج ووليام مارشيه من أن النقوش المصرية جاءت من تونس، وهو حسب رأي الكاتب، ما أكده كل من هارتمان وستروزيجوفسكي وفان بيرشم من أن غرب العالم الإسلامي ربما يكون هو مصدر الزخارف النباتية المرفقة بالخط الكوفي في شواهد القبور المصرية وأسلوب الخط الكوفيّ المسمّى بالمُزهر في مصر الفاطمية.

لقد أدرك الفنانون، من المسلمين وغيرهم، منذ البداية ما تكنّه الأبجدية العربية المكتوبة من موافقات جميلة لمظاهر الفن وما يمكنهم استخراجه منها ومدى مرونته وجلال تراكيبه وإمكانية الالتفاف التزييني لدى حروفه المختلفة الشكل والمتنوعة الاتجاه، وتمايز الحروف صعوداً وهبوطاً، والاختلاف الذي يكنّه كل حرف لدى كتابته بنوع من أنواع الكتابة العربية أو بنوع آخر[37].

والخط العربي في أصوله على نوعين أصليين، الكوفيّ الذي هو أصل هذا الخط ومادته الأولى، وهو الذي كُتبت به أولى الرقاع والرسائل النبوية لهرقل ملك الروم وللمنذر بن ساوى ملك البحرين والإحساء[38]، وعنه تطوّر الخط العربي بعد تطوّره عن الخطوط القديمة كالنبطية وخط الجزم وخط المسند لاحقاً كما يقول علماء الخطوط على اختلاف بينهم في هذا المجال.

النوع الثاني من أنواع الخط العربي هو خط النسخ والذي اعتمده الأيوبيون ضمن محاولتهم إلغاء كل ما يمتّ للفاطميين بصلة، بما في ذلك أسلوب الكتابة ونوعية الخط[39]. إن تطوّر الخط وتحوّل الناس إلى الخط النسخ هو جزء من عملية التطوّر الطبيعي لفن الكتابة العربية، وليس لأن الأيوبيين أرادوا طمس معالم الوجود الفاطمي، الذي لا يمكن طمسه بقرار يلزم الناس بتغيير الخط الذي يكتبون به، لأن الخط لا يتغيّر بقرار

وإنما بوتيرة تطوّر متكاملة، إضافة إلى ذلك فإن الخط الكوفي الفاطمي لم يندثر ولم يغب عن المشهد الفني الإسلامي، بل لا زال إلى اليوم يزيّن المساجد والقصور وتكتب به آلاف اللوحات الفنية في مختلف أرجاء العالم الإسلامي.

يمتاز الكوفيّ بهندسيته القائمة على الخطوط المستقيمة المتعامدة أفقياً ورأسياً، سواء في حروفه الأفقية أو الرأسية، ولذا يحتمل التفنن الهندسي ويتقبّل التغييرات التزينية عليه، بل ويمكن إدراج نقوش إضافية على مكوّناته دون أن يفقد شخصيته كخط عربي. وقد بدأ في نشأته الأولى خطاً بسيطاً محفوراً بشكل ضئيل أو ناتئاً ضخم الحروف عريضها وقصيرها، ولكن تطوّره الجمالي وارتقاء ذائقة الخطاطين منحته المزيد من الرشاقة، فطالت حروفه الرأسية كالألف واللام والكاف والطاء والظاء، وازدانت أطرافها بمنحنيات زخرفية، واعتمدت حروفه الأفقية كقاعدة ارتكاز للرأسية، وأضيفت إليهما النقوش النباتية الملتفة سواء بين الحروف أو عليها أو بين امتداداتها، وفي نهاية القرن العاشر الميلادي ابتكر النحاتون والمزخرفون أسلوباً جديداً فأخرجوا الجذوع النباتية والأغصان من جسم الحرف وكأنما تخرج من إناء، ثم بعدها ظهرت ثنائية المشهد الخطي بجعل الحروف ذات مستوى أعلى وبسماكة عريضة وبمستوى أدنى تبدو الزخارف النباتية فيه رقيقة وناعمة، فكانت القطعة الفنية آية في الجمال والدقة [40]، وما زالت واجهات الجامع الأزهر ومسجد الحاكم تزدان بمثل هذه القطع الفنية رغم مرور الأزمان الطويلة عليها. ولا زال الخط الفاطمي واحداً من أهم خطوط الحاسوب الحديث محتفظاً بالعديد من سماته الأساسية [41].

وقد اعتمد الفاطميون الخط كشكل أساسي للنقوش في المساجد وبيوت العلم والمدارس، ولم يُدخلوا الكائنات الحيّة كالطيور والحيوانات والبشر في نطاق هذه النقوش في تلك الأماكن، مع أنهم برعوا كثيراً في استخدام هذه الكائنات على الأدوات المستخدمة في البيوت كالأطباق والحلل والفوانيس، وعلى جدران القصور والبيوت التي يتمتع أصحابها بثراء يتيح لهم ذلك، حتى أن دارسي الفن الفاطمي قسّموه لقسمين، الأول للأثرياء ورجالات البلاط وحاشيته وهو يصوّر حفلاتهم ومسرّاتهم من شرب ورقص وغناء، وهو ماظلّ محتفظاً بأسلوب وطابع سامرّاء المنقول من العراق

وإيران، في طريقة معالجة الصور الآدمية وحركتها مع إضافات فنية اقتضاها التطوّر الفني، أما الثاني فيصوّر حياة العامة ونشاطاتها وملاهيها كمصارعة الديكة والمبارزة بالعصيّ مع اختلافها عن أسلوب القسم الأول بمدى حيوية الكائنات الآدمية فيها [42]، وهو ما يؤكد ما ورد سابقاً من منهجية التنوّع في الوحدة في الفنون الإسلامية ومدى التواصل والتلاقح الحضاري والتبادل الثقافي الذي عاشته الشعوب التي انضوت تحت لواء الإسلام.

النقوش الفاطمية في قبة الصخرة

تظل للأماكن أهميتها بالنسبة للانسان، فالإنسان هو ابن للزمان والمكان، وبالتالي يتشكل وعيُه بكامله من خلال علاقته بهما، إذ تحتوي الذاكرة كل المرئيات المكانية، وكل التجليات الزمانية، ويبقى المكان مكوّناً رئيسياً من مكوّنات الذاكرة البشرية، سواء على الصعيد الفردي أو على الصعيد الجمعي العام.

والأديان بعمومها، سواء من تبنى فكراً بشرياً مرتبطاً بالمكان والزمان، أو من تبنى ديناً انتسب به إلى السماء تتناول مكوناته عناصر خارج الزمان والمكان، هذه الأديان تجعل للمكان، متشخصاً في أماكن محددة ، قيمة كبرى ترتبط بها بعض العقائد والعبادات والسلوكيات. لذا فالاهتمام بالمكان جزء من الفكر الديني، وترتبط بعض العبادات به. والإسلام ليس بعيداً عن هذه النقطة الهامّة، فهناك من الأماكن في الإسلام ما كانت له مكانة خاصّة كما هو الحال في مكة، لوجود الكعبة فيها، وقل مثل ذلك عن المدينة مهاجر النبي ومستقر دولته الأولى ومثواه الأخير بعد وفاته، كما هي مستقر خليفتيه ومثواهما، وفيها من المعالم والأمكنة ما يجعلها مهوى أفئدة المؤمنين. فإذا انتقلنا إلى القدس وجدنا مكانتها أوسع من أيٍ مكان آخر لأنها لا ترتبط بالمسلمين وحدهم، بل يشاركهم فيها اليهود والنصارى، كلٌّ حسب معتقداته وإيمانياته، لذا تراها مهوى أفئدة العالم المسيحي والإسلامي إضافة لمجموعات من اليهود هنا وهناك.

وفي القدس أماكن، منها المقدّس ومنها الأثريّ، وكل مكان فيها يرتبط في

ذاكرة الناس بشخص أو بحدث. ففيها المسجد الأقصى على اختلاف الآراء فيه كما سيرد لاحقاً، وفيه قبة الصخرة على اختلافٍ بين الناس في قيمتها، وهناك القيامة وما ارتبط منها بحياة المسيح حسب السائد من الرواياتٍ، وهناك مزاعم اليهود عن هيكل كان موجوداً ثم اندثر. لكن الإجماع الأساسي في هذه النقطة هو في أهمية الأماكن وقيمتها ودورها في تشكيل ذاكرة الانسان، بل ومقدساته وإيمانياته.

ونظراً لأن الأمّة الإسلامية بكاملها تعيش مشكلة تتعلق بالقدس وتحريرها أو على الأقل حمايتها من التهويد، فإن أي موقف يقلل من قيمة القدس سينظر له بالتأكيد بعين الريبة والشك، بل والعداء. لذا فإن أول يتبادر للذهن المسلم هو السؤال عن موقف هذه الفئة أو تلك من القدس، وبعد ذلك يتمّ التعامل معها بناء على هذا الموقف. لقد وصلت الخلافات في شأنها حدّاً بعيداً، وتناولتها الفرق والجماعات بالدراسة والتحليل، وكانت أهميتها وقداستها واحدة من النقاط التي دار حولها الخلاف.

الفريقان الأكبر فيٍ جماعات الاسلام هما السّنّة والشيعة، وقد اختلفت الطائفتان في كل شيء تقريباً عدا ما هو معلوم بالدين بالضرورة. ومن نقاط الاختلاف ما يتعلّق بالقدس والمسجد الأقصى. تأخذ هذه النقطة أهميتها في هذا الكتاب نظراً لأن الفاطميين يدينون بالمذهب الشيعي الجعفري، وبالتالي فإن وجهة نظرهم في هذا المجال ستحمل معاني ودلالات ذات علاقة بالمكان مناط الدراسة، وبمقدار أهمية المكان لدى الفاطميين سيكون اهتمامهم به بالتأكيد.

ترى بعض فرق المذهب الشيعي أنه ليس للمسجد الأقصى فضل على غيره من المساجد، فقد ورد في بحار الأنوار للمجلسي: عن أبي عبد الله قال: سألت عن المساجد التي لها الفضل، فقال: المسجد الحرام ومسجد رسول الله، قلت: والمسجد الأقصى، جُعلتُ فداك؟ قال: ذاك في السماء إليه أسرى رسول الله، فقلت: إن الناس يقولون إنه بيت المقدس، فقال: مسجد الكوفة أفضل منه»[43]. وقد نُسب إلى الإمام عليّ بن أبي طالب أنه قال: أما أول حجر وضع على الأرض فإن اليهود يزعمون أنها صخرة بيت المقدس، وكذبوا ولكن هو الحجر الأسود، وأما أول عين نبعت على وجه الأرض

فإن اليهود يزعمون أنها العين التي كانت تحت صخرة بيت المقدس وكذبوا ولكنها عين الحياة التي نسي موسى عندها السمكة المالحة» [44] .

في كتابه«أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم» ، ذكر محمد بن أحمد المقدّسي البيشاري ، أنه أصدر كتابه في زمن الخليفة العباسي الطائع لله ، وهو ذات الزمن الذي كان فيه العزيز بالله الفاطمي خليفة في المغرب وذلك سنة 375هـ/ 980م [45] .

ويلفت الانتباه أنه أطلق على الخليفة الفاطمي لقب : خليفة بالمغرب ، مع أنه كان بمصر آنذاك . ورغم أن المؤلف مقدسيّ إلا أنه في عرضه لأسماء المدن المهمة لم يذكر القدس ، بينما ذكر الرملة وشيراز ومرو في عداد المدن المهمة [46] . وقد ذكر أنها كانت مدينة مهجورة من قبل المسلمين وأن غالبية أهلها من اليهود والنصارى ، فهي «قليلة العلماء كثيرة النصارى . . وليس للمظلوم فيها أنصار ، والمستور مهموم والغنيّ محسود والفقيه مهجور والأديب غير مشهود ، لا مجلس نظر ولا تدريس وقد غلب عليها النصارى واليهود وخلا المسجد من الجماعات والمجالس»[47] ، وبالتالي فهي مدينة لا قيمة لها عند خلفاء الأمة وقادتها ، ولكن يخالفه في هذا الهروي الذي زارها في فترة الحروب الصليبية ، أي بعد خروج الفاطميين منها ، فوجد فيها من النقوش التي تشير إلى قيام الخلفاء الفاطميين بأعمال الترميم والعمران مع توثيق أسمائهم على ما فعلوه من ترميمات وإصلاحات [48] ، ويبدو أن زمن المقدّسي كان مختلفاً فلم تكن القدس موضع اهتمام الفاطميين ، أو أنهم كانوا في مرحلة تثبيت حكمهم في مصر والبلاد التي أخضعوها لحكمهم ، أو أن القدس خضعت للفاطميين في السنوات الأخيرة من فترة حكم المعزّ لدين الله الفاطمي سنة 359هـ/ 972م ، ثم جاء بعده العزيز بالله 366هـ/ 979م ، وهي فترة كان الصراع فيها على أشدّه بين الفاطميين والقرامطة والسلاجقة للسيطرة على بلاد الشام ، وتكون المدن عادة في هذه الفترات في حالة بائسة . ثم بعد الزلزال الذي ضرب المدينة في عهد الحاكم وإصلاحات الظاهر بعد ذلك هي التي رآها الهروي باقية في الفترة الصليبية . لذا فاهتمام الفاطميين بالمدينة تأخر حتى فترة الظاهر لإعزاز دين الله وبالتحديد بعد الزلزال الذي ضرب المدينة بأربع سنوات تقريباً .

وتراجع مكانة القدس يعزى إلى اهتمام الدول بالمدينة التي يتمّ اختيارها عاصمة ومركزاً للنشاط السياسي والاقتصادي للدولة، وعبر تاريخها لم تكن القدس عاصمة لأي دولة إسلامية أو حتى إمارة، بل كانت تابعة طوال تاريخها الإسلامي لمراكز أخرى، فقد كانت تابعة للرملة في الفترة الفاطمية والأيوبية، ولدمشق في الفترة العثمانية، أما قبل ذلك فقد أهملها العباسيون منشغلين ببغداد التي بنوها وجعلوها عاصمة، وقبلها كانت دمشق عاصمة الأمويين وكانت القدس تابعة لولاية الرملة، أما قبل ذلك فقد اختار علي بن أبي طالب الكوفة عاصمة له، ولم يكن للقدس مكانة لدى بقية الدول، وهذا يشير إلى نقص الاعتبار لدى الخلفاء المسلمين للمدينة التي تضمّ واحداً من أهم مساجد الأمة.

وكما يقولون ربّ ضارة نافعة، فقد يكون من العوامل غير المباشرة التي دفعت علماء أهل السّنّة في العصر الفاطمي في بلاد الشام وغيرها من البلاد العربية الى الاهتمام من جديد بفضائل بيت المقدس هو تعصّب الشيعة ووضعهم الأحاديث ضدّ المسجد الأقصى مما أدى إلى وضع المصنّفات الطوال المستقلة عن المسجد الأقصى [49].

لم تكن القدس خارج بؤرة اهتمام الخلفاء الفاطميين حسبما تشير ألواح التوثيق على جدران المدينة لأن الوقائع التاريخية والمعلومات الواردة في كتب الرحالة تشير إلى غير ذلك، ففي خلافة الحاكم بأمر الله الفاطمي (407هـ-1016 م) زلزلت الأرض، فسقطت على إثرها بعض أجزاء القبة الكبيرة، وقسم كبير من السور، حسب رواية ابن الأثير[50]، ورممت في خلافة الظاهر لإعزاز دين الله (413هـ - 1022م)[51]، و المدة الزمنية بين الزلزال والإعمار بلغت خمس سنوات، وهذا يعني بقاء المكان على ما هو عليه طيلة الفترة، وصادف ترميمها في نفس السنة التي وُقّعت فيه الهدنة بين الظاهر والبيزنطيين ووعدهم فيها بإعادة بناء كنيسة القيامة، وكانت تلك فترة هدوء في تاريخ الدولة الفاطمية فاتجهوا للإعمار والبناء.

وفي تلك الفترة ازدهر الفن العربي، وكانت القبة مغطاة بالرصاص من الخارج وبالفسيفساء من الداخل، وبالنقوش والرسوم العربية الجميلة، وقد تمّ تعميرها على يد

عليّ بن أحمد المنقوش اسمه على الأخشاب الملصقة في صدغ الدهليز الذي في رقبة القبة[52]، وقيل أن الحاكم بأمر الله هو الذي قام بتعميرها، فأصلح القبة القديمة وضرب عليها قبة أخرى من الخشب لتقيها من عبث الأمطار وتأثير الأجواء، وقد ذكر ناصر خسرو بأنهم، أي الفاطميين، «بنوا على جوانب الصخرة الأربعة أربع دعائم مربعة بارتفاع حائط الدكة وبين كل دعامتين، على الجوانب الأربعة، عمودان اسطوانيان من الرخام بنفس الارتفاع، وعلى قمة تلك الدعائم وهذه الأعمدة بنوا القبة التي تحتها الصخرة والتي يبلغ محيطها مائة وعشرين ذراعاً. وبين حائط هذا البناء والدعائم والأعمدة ثماني دعائم أخرى مبنية من الحجارة المنحوتة، وبين كل اثنين منها ثلاثة أعمدة من الرخام الملوّن على أبعاد متساوية، وعلى تاج كل دعمة أربعة عقود»[53].

وفي سنة 460هـ - 1067 ميلادية كثرت الزلازل في مصر والشام، فانثلم سور القدس وانشقت الصخرة وهدمت أكثر المنازل وهلك تحت الردم خلق كثير، ويظهر أن الزلزالين اللذين ذكر أنهما وقعا في 1016 و 1067م كانا شديدين لدرجة أن القائمين على الأمر اضطروا أن يحدثوا تبديلاً أساسياً في البناء سيما عندما عمّروا القبة من جديد، وأقاموا أعمدة جديدة ترتكز عليها. من هنا جاء الفرق في عدد الأعمدة والاسطوانات التي كانت زمن ابن الفقيه (903 م) الذي قال إنه كان على عهده ثلاثون عموداً وناصر خسرو الذي أحصاها فوجدها سبعة عشر عموداً وقد أحصاهم العارف فوجدهم ثمانية وعشرين عموداً[54]. وهذا الاختلاف يؤكد أن عمليات التوسعة وإعادة الهندسة والترميم كانت تطال القبة في عهود مختلفة، ولكنها لم تكن تؤثر على الفسيفساء هناك. وقد بلغ من اهتمام الفاطميين أنهم كانوا سنوياً يزوّدون القبة والمسجد الأقصى بما يحتاجه من معدات ومواد. يقول ناصر خسرو عن مسجد القبة: وفي وسطه قنديل من الفضة معلق بسلسلة فضية فوق الصخرة، وهناك قناديل كثيرة من الفضة كتب عليها وزنها أمر بصنعها سلطان مصر. ورأيت هناك شمعة كبيرة جداً طولها سبع أذرع وقطرها ثلاثة أشبار لونها كالكافور الزياحي وشمعها مخلوط بالعنبر ويقال أن سلطان مصر يرسل هناك كل سنة كثيراً من الشمع منه هذه الشمعة الكبيرة ويكتب عليها اسمه بالذهب[55]، فقد كان حريصاً على أن تقدّم هذه الشموع وتلك القناديل باسم الخليفة الفاطمي بما يزيل من النفوس موقف الناس من الفاطميين ويؤكد لهم عدم صحة ما يروى عنهم

وعن عقائدهم من تناقض مع عقائد أهل السّنّة، خاصة فيما يتعلق بالقدس.

وقد تتبّع العارف ما قدّمه الفاطميون في المسجد الأقصى فوجد أن الأبواب السبعة في شمال الأقصى من صنع الظاهر ابن الحاكم وابنه المستنصر، ورأى أن الفسيفساء الذهبية التي تحلّي الواجهة الذهبية للعقد الذي يحمل القبة تحتوي على كتابة بالخط الكوفيّ هذا نصُّها: بسم الله الرحمن الرحيم. سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام الى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله. جدّد عمارته مولانا أبوالحسن الإمام الظاهر لإعزاز دين الله أمير المؤمنين ابن الحاكم بأمر الله صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه الأكرمين. على يد أبي محمد الحسن بن علي بن عبد الرحمن (اليازوري قاضي الرملة) أثابه الله. تولى ذلك الشريف ابو القاسم بن أبي الحسن الحسين أعانه الله [56].

وفي سنة 358 هـ أمر الخليفة المستنصر بالله الفاطمي بتجديد الواجهة الشمالية وسجّل هذا التجديد في كتابة كوفية حفرت على الواجهة المذكورة في الرواق الأوسط، وعندما أزيلت القصارة وُجد تحتها بعض الرسوم وأجزاء الفسيفساء والكتابة التي تدلّ على أنها من صنع الملك الظاهر لإعزاز دين الله سنة 417 هـ، ويبدو أن هذه القصارة قد وضعت هناك بعد طرد الصليبيين، إذ أن الهروي الذي زارها إبّان الاحتلال الصليبي ذكر أنه رأى الكتابة وقرأ اسم الظاهر لإعزاز دين الله ويبدو أن الأيوبيين هم من وضعها لتغطية اسم الظاهر[57]، كما ذكر العارف أن السقف الخشبي في الأقصى، الذي وضعته لجنة الإعمار في منتصف القرن الماضي وقام بصنعه عمّال مصريون وآخرون فلسطينيون تحت إشراف مهندس لجنة الآثار العربية قد نُقش على نفس نمط الزخارف الفاطمية [58].

لقد فتح الفاطميون مصر سنة (358 هـ / 969م) واتخذوها مقراً لهم، وفي سياق التطوّر نشأ ما أطلق عليه لاحقاً الطراز الفاطمي وازدهر في مصر والشام، وهو فن رسمي، حكومي، كانت الدولة مهتمة بالترويج له في الأماكن العامة مثل المساجد والمدارس والأضرحة والمقابر.

هذا الفن هو فن تجريدي ذلك أن الدولة المتأسسة على تعاليم دينية نسميها محافظة كانت ترفض أي رسم مشخص وهي تعتقد أنها بذلك تُسامي مشاعر الناس عبر هذا النمط من التجريدية الهندسية أو النباتية[59].

وقد وُفّق الفنانون والنقاشون والمزخرفون في الفترة الفاطمية في دقّة التصوير والحركة دقّة لم يصبها الفنانون في مصر من قبلهم، كما كثر رسم الانسان والحيوان على التحف التي ترجع إلى عصرهم، وازدهر فنّ التصوير، ولعلّ خير النماذج في فن التصوير النقوش المرسومة على الجص التي وجدت على جدران الحمّام الفاطمي في مصر القديمة. وللتحف الخزفية الفاطمية لمعان وبريق أخّاذ، أما تغيّر ألوانها فمرجعه إلى البريق المعدني الذي تمتاز به، أما الزجاج فلم تكن زخارفه في بداية العصر الفاطمي تختلف كثيراً عن زخرفته في عصر الطولونيين، لكنها أخذت تتبلور بعد ذلك في خطوات سريعة ليصير لها الطابع الفاطمي الخاص.

ومن أرقّ المصنوعات الزجاجية الفاطمية وأكبرها قيمة فنية الزجاج المزيّن بزخارف ذات بريق معدني، وقد استخدم الفاطميون البلور الصخري في عمل كؤوس وأباريق وعلب وصحون وأكواب وأطباق وقطع شطرنج وأختام وزجاجات متنوعة الأشكال. وكانت تزيّن بزخارف مقطوعة قوامها حيوانات وطيور وفروع نباتية مرسومة بدقة وانسجام. أما المنسوجات الفاطمية فقد كانت عناية الخلفاء بها عظيمة، كما أصاب النساجون أبعد حدود التوفيق في توزيع ألوانها واختيارها حتى صارت منتجاتهم آية في الجمال والإتقان، كما كان ابتكارهم عظيماً في الرسوم والزخارف النباتية التي صوّرت بدقة، سواء في تفرعها أو التواءاتها وقد كانت المنسوجات ترسم في أشرطة أو داخل جامات.

وقد كانت هذه الأشرطة تنحصر أحياناً بين سطرين في الكتابات الكوفية أحدها عكس الآخر، ثم أخذت هذه الأشرطة تتسع وتزداد عدداً حتى أصبحت تكسو سطح النسيج كله. أما الخشب فهناك من تنوّع الزخارف وجمال الصناعة ما لم يصل إليه

الفنانون بعد ذلك، وحسب المشاهد محراب السيدة رقية والأبواب الفاطمية الضخمة المزيّنة برسوم آدمية وحيوانية وطيور. وقد كانت بعض الرسوم تُحفر في الخشب على مستويين مختلفين وهذا أسلوب يدلّ على براعة عالية وتقنية متقدمة وذوق رهيف.

المرحلة الثانية: الفرنجة[60]

في نهاية القرن الخامس الهجري، نهاية القرن الحادي عشر الميلادي بدأت موجات الهجوم على العالم الإسلامي، ولم تنته هذه الهجمات إلا بعد أكثر من ثلاثة قرون، وقد بدأها الفرنجة وتواصلوا في هجومهم حتى مجيء المغول، وبعدهم هدأ العالم الإسلامي قليلاً، لتبدأ موجة جديدة من موجات الاستعمار الغربيّ لاحقاً. إن التاريخ لم يشاهد أمّة من الأمم تكالب عليها الأعداء وهاجموها بمثل تلك الشراسة والقسوة كما حدث مع هذه الأمة[61]. لقد كانت القدس الهدف الأول المعلن في نداءات القادة الدينيين المسيحيين، ودعوات ملوكهم لتحرير «القبر المقدس»، فقاموا باحتلالها، كمقدّمة لحرب شاملة على كل بلاد الإسلام وعواصمه.

يرصد الكتاب النشاطات التي مارسها الفرنجة في مدينة القدس، وعلى الأخص في قبة الصخرة ونقوشها ورسوماتها، ويحاول الكشف عن التغيّرات التي أجروها في المدينة بقصد تحويل المدينة إلى عاصمة دينية مسيحية، تصبح لاحقاً عاصمة للشرق المسيحي.

علاقة الفرنجة بالقدس

عندما نتحدث عن الفرنجة، حسب التعبير الذي تمّ تداوله آنذاك [62] فإننا لا نعني المسيحيين أو «النصارى» الذين عاشوا ويعيشون في ظلّ النظم التي كان سائدة آنذاك خارج أوروبا، على اختلاف طوائفهم ومعتقداتهم، وإنما نعني أولئك الذين سمعوا نداء البابا أوربان الثاني (1095م)، وامتلأوا حماسة وحملوا أسلحتهم وهاجموا البلاد

العربية، وعاثوا فساداً فيها، وبالتالي فإن الوجه الفرنجي والنشاط الفرنجي هو من نتاج الغرب الأوروبي صاحب الفكرة ومنفذّها، والرحم الذي نشأت فيه حيث ارتبطت بالغفران الكنسي وصراعات الملوك والأباطرة والباباوات[63].

ليس في الديانة المسيحية أي طقس اسمه «الحج»، لا إلى القدس ولا إلى روما ولا إلى القسطنطينية ولا إلى الناصرة ولا إلى بيت لحم، وهي المدن التي ارتبطت بطريقة أو بأخرى وأُلحقت نتيجة لحدث أو لآخر بالمسيحية أو بالمسيح.

ويبدو أن ارتباط الانسان بالأماكن ذات الدلالة الدينية خاصة، يدفعه في كثير من الأحيان إلى إضفاء مسحة تقديسية عليها قد لا تكون موجودة في صلب الدين نفسه. وهذا يتضح عندما تتحوّل الأماكن التي جرى حولها حدث ما متعلق بشخص ذي صبغة دينية إلى مزار تمارس فيه طقوس ربما ليست من الدين في شيء.

الناصرة وبيت لحم وأريحا هي المدن التي ورد في الأناجيل المختلفة أنها عرفت المسيح، أما روما والقسطنطينية فليس لهما أي ذكر هناك. في الناصرة التي لم يعرف المسيح فيها ولا عنها شيئاً حيث كان آنذاك جنيناً في بطن أمّه، وكذلك الحال مع بيت لحم التي ولد فيها ولم يكد يقضي سنواته الأولى حتى رحلت به أمّه إلى مصر، ليعود بعدها إلى القدس، ويمكن العودة لسيرة المسيح في الأناجيل مع التحفظ على موثوقية ما فيها من تفاصيل ومعلومات.

أما القدس ففيها دعوته وتلاميذه ومعركته مع اليهود ومسيرته في الدعوة الى نقاء الدين اليهودي، ومن ثمّ إلقاء القبض عليه ومحاكمته، ثم معاقبته، حسب ما تقول الروايات المسيحية، بالصلب والقتل، ثم عودته وقيامته وغيابه وما إلى ذلك من قصص ارتبطت به. لكنه لم يطلب ولم يُشر على الإطلاق إلى أهمية زيارة المدينة لأن فيها قبره أو مكان صلبه أو حتى ظهور معجزاته.

فالمسيحية لا تحمل مثل هذا الطقس كما هو الحال في طقوس التعميد والصلاة

والصوم التي يمارسها المسيحيون التزاماً وتعبّداً.

يبدأ كل مشروع استعماري بخطوات أولية، يقوم بها بعض الأفراد تحت شعارات شتى، ويقدّمون رؤاهم ومعلوماتهم وفكرتهم عن الأعمال والنشاطات التي قاموا بها. فإذا كانوا باحثين أو دارسين من آثاريين ومؤرخين قدّموا دراساتهم لمعاهدهم وكلياتهم وقرّائهم، وإذا كانوا زوّاراً أو حجاجاً كتبوا عن البلاد التي زاروها والناس الذين التقوا بهم والأنظمة السياسية التي تعاملت معهم، وربما يضيفون بعض المعلومات العسكرية عن البلد وأهله.

تبدأ بعد ذلك خطوات الجهات المعنيّة بشؤون أخرى، فيلتقط التجّار هذه المعلومات ويزنونها حسب مصالحهم التجارية، ويلتقطها القادة السياسيون لمعرفة مدى الفائدة التي سيحققونها من تنشيط اقترابهم أو ابتعادهم عن تلك المناطق، ومدى قدرتهم على الوصول لتحقيق تلك الفائدة، ثم تتفاعل المعلومات مع المصالح وتتشكل المخططات وتُرسم الخطط. في الحروب الصليبية بدأ الأمر هكذا، وانتهى إلى ما انتهى إليه.

«وهذه القدس هي أصل دين النصرانية، وأنتم قد خربتموها وليس لها طائل، فإن رأيت أن تنعم عليّ بقصبة البلد ليرتفع رأسي بين الملوك، وأنا ألتزم بحمل دخلها إليك»[64]. هذا النص من الامبراطور فردريك الثاني (الملحق) يلخص القصة، فالقدس حسب التعاليم البابوية صارت أصل الدين والمسلمون خرّبوها ونظراً للصراع بين الملوك الأوروبيين فإن التفاخر هو الحلّ لإظهار الكبرياء والأنفة الزائفة، مع دفع ثمن لهذه الأنفة يقبضه الملك المسلم بعد أن يدفعه سكان المدينة من مسلمين ومسيحيين.

لذا فالحج الذي كان بقصد تحمّل المعاناة من أجل رؤية آثار المسيح واتباع خطواته والتعرّف على الأماكن التي مرّ بها، وأصبح بعد ذلك وسيلة الغفران، وأحياناً لإنزال العقوبات ببعض الذي يرتكبون بعض الجرائم، هذا الحج ليس له أصل في المسيحية، خصوصاً وأن هناك أماكن أخرى للحج غير القدس، منها روما حيث جثمان القديس

بطرس كما يقال، وهناك الحج إلى كومبوستيلا في اسبانيا حيث بقايا القديس يوحنا، ما يؤكد أن المسألة نوازع دينية فردية تستغلها جهات أخرى وتوجّهها إلى مصالح ذات علاقة ظاهرية بالدين، وعميقة بالمصالح الأخرى.

منذ القرون الأولى للمسيحية لم يكن أحد «يحج» إلى القدس، وإنما ابتدأ الحج في بداية القرن الثالث الميلادي حين جاءت هيلانة أم الامبراطور قسطنطين لزيارة القبر والبحث عن خشبة الصليب وبقايا المسيح في المنطقة (330 م)، وقامت ببناء كنيسة القيامة وبعض الكنائس المحيطة بالقدس[65] وكرّستها للعبادة والرهبنة للرجال والنساء على السواء، فكانت هناك أديرة للرجال وأخرى للنساء، ومنذ ذلك الوقت تتابعت الهجرات والزيارات وارتبطت القدس بالمسيحية لا كمكان في ماضي الديانة، بل كحاضر ومستقبل وعبادة حاضرة دائمة. وكتب الحجاج عن رحلاتهم كتابات مفعمة بالتديّن والروحانيات وأثاروا شوق الآخرين لذلك، وكرّسوا ضمن رؤيتهم أهمية التجربة الروحية للحج[66].

في العصر الاسلامي، ونظراً لاهتمام الإسلام بأهل الذّمّة وبحثاً عن مكاسب مالية، لم يمانع الخلفاء والسلاطين في مسألة الحج هذه، بل على العكس ساهموا في تسهيلها بإقامة دور الضيافة وآبار المياه وغيرها من وسائل الراحة[67].

في الفترة السابقة لبدء حروب الفرنجة بصورتها الأوروبية، كان الصراع قائماً متواصلاً بين البيزنطيين والدول الإسلامية المجاورة. كان «الروم» حسب التسمية الشائعة آنذاك، وهي التسمية التي ذكرّها القرآن[68] واعتمدها المؤرخون، يهاجمون تخوم ديار الإسلام، ويردّ المسلمون بهجمات مضادة. والغزو متبادل بين الطرفين، يفوز طرف مرّة ويخسر مرّة، وتتغيّر حدود الدول كل يوم، ولكن معركة كالتي أصيبت فيها الروم إصابات مباشرة، قلبت موازين الصراع جعلت الغرب كله ينتبه إلى الخطر الماثل على الحدود الشرقية للدولة المسيحية، وأقصد معركة «ملاذكرد» (1071 م - 463 هـ) أو «منزكرت» حسب بعض الروايات[69]، وقد سجّل فيها السلاجقة الأتراك نصراً ساحقاً على الروم ما حدا بالامبراطور مكسيموس ماكونين امبراطور بيزنطة إلى الاستنجاد

بملوك أوروبا وباباواتها معتبراً أن الإسلام أصبح على أبواب القسطينطينية[70] .

دُمّرت المدينة تدميراً كاملاً سنة 70 م على يد القائد الروماني تيطس انتقاماً من اليهود الذين قاموا بثورة ضدّ الامبراطور، ولكن أعاد بناءها الامبراطور هادريان وأقام فيها معبداً للربّة «فينوس»، ولكن في عام 523 م اثناء عقد مجمع نقية دعى مطران اورشليم مكاريوس الى تدمير المعبد الوثني (فينوس) كي يتم فتح مجال للبحث عن قبر المسيح وصليبه[71]، وذلك بعد تبني الامبراطور قسطنطين للمسيحية الذي غيّر خارطة المنطقة كلها وحوّل وجهة المدينة نحو المسيحية، ومنذ ما قبل الإسلام كان الحج للقدس قليلاً، كما ذكرنا، وفي الفترة اللاحقة اهتمّ البيزنطيون بالمدينة وأكملوا ما بدأته هيلانة من بناء الكنائس والأديرة، وأصبح الحج ممارسة دينية نمت نموّاً شبه عضوي منذ بداية الوجود التاريخي للمسيحية، وأصبح هدف الحج هو «اقتفاء آثار خطوات المسيح وحوارييه وطريق الأنبياء، والرغبة في رؤية الأماكن التي تجسّد فيها المسيح ولمسها» كما يقول الأسقف باولينوس[72] . وهكذا تحوّلت القدس إلى مدينة مقدسة تحظى لدى كل الطوائف المسيحية بالمكانة اللائقة. وهذا وحده لا يبرر تلك الحملات التي شنّت عليها من قبل أوروبا.

لقد كان الفقراء هم مادة هذا الحج، وهم وقود الحملات الصليبية، أما الملوك والنبلاء والأمراء والإقطاعيون فقد انتظروا حتى تتوثق علاقتهم بالكنيسة المتنفذة ويحصلوا منها على مكاسب إضافية ليشاركوا بعدها في مشاريعها العسكرية، لذا عمد بعضهم إلى الذهاب لاستطلاع أحوال المنطقة قبل موافقتهم على المشاركة[73]، وعندما تأكد لهم أن الأمور تسير وفق ما خططوا بدأوا المشاركة معلنين أنهم سيكونون ملوك المنطقة، وتنتقل معاركهم الداخلية فيما بينهم من أوروبا إلى المنطقة العربية، وتبدأ صراعات من نوع آخر موازية لصراعهم مع القوى الإسلامية الموجودة في المنطقة.

يقول المسيحيون: إن الغاية الظاهرة من الحروب الصليبية تخليص الأراضي المقدسة من يد المسلمين، ولكن الصليبيين بفعالهم أظهروا أن غايتهم الحقيقية هي الاستيلاء على الأراضي المقدسة وجعلها لاتينية وأن يلاشوا الأرثوذكسية منها»[74] .

ويقول هاري إيمرسون Hari Imerson : إن الحافز الأساسي للحملات الصليبية لم يكن سامياً بالشكل الذي حاولوا إفهامه للناس »[75] ويراه قاسم كإفراز للتفاعل بين الكنيسة والإقطاع، وكانت تهدف لتحقيق الأهداف الكنسية وفي مقدمتها السيادة المطلقة للبابا على العالم المسيحي، وإحداث تصالح مع الإقطاعيين العلمانيين الذين يملكون ثروات طائلة[76] . لذا فالعامل السياسي والعامل الاقتصادي، والاجتماعي كانت عوامل مهمّة جداً لدى النبلاء والملوك والاقطاعيين والفرسان للمشاركة في الحروب الفرنجية إضافة إلى العامل الديني المتمثل في اعتبار القدس عاصمة الروح المسيحية.

عرض تاريخي للفترة الفرنجية

يعتمد السياق التاريخي للفترة الفرنجية على تتابع الأحداث وتسارعها، لأن الفترة منذ بدايتها مع انتصار السلاجقة في معركة ملاذكرد، وخطاب البابا أوربان الثاني، وحتى تحرير القدس على يد الأيوبيين الأوائل، أي بين العام 463هـ/ 1071م حتى العام 583 هـ/ 1187م كانت ملآى بالأحداث المتتابعة.

نشبت معركة «ملاذكرد» أو «منزكرت» بين سلاجقة الروم بقيادة ألب أرسلان والروم بقيادة الامبراطور رومانوس ديوجينس، وقد هزم فيها الروم هزيمة ساحقة بحيث أصبح بإمكان السلاجقة التوسع في آسيا الصغرى دون مقاومة[77]، وهو ما حدث إذ استولى سلاجقة الروم، على مدينة انطاكية من البيزنطيين.

وبعد فترة قام راهب مسيحي سمّي آنذاك (بطرس الناسك) بتأليب الفقراء والمستضعفين من المسيحيين محفّزاً إياهم للخروج لإنقاذ القبر المقدّس على حدّ زعمه من أيدي الكفرة، فانتشرت في أوروبا هذه الحمّى، ما حدا بالبابا أوربان الثاني أن يعلن بدء الحملة المقدّسة تحت راية الصليب في خطبة احتفالية بمناسبة انتهاء الأعمال في مجمع كليرمون(1095م)، وهي مدينة صغيرة في جنوب فرنسا، وهدف الحملة هو فلسطين لتحرير الكنيسة الشرقية من ربقة المسلمين، وتخليص الأرض المقدّسة من سيطرتهم، والجمهور يهتف بالفرنسية: Deus lovoit (الله يريدها) أي الحملة.

وقد وعد البابا كل من يشارك في الحملة بالغفران ودخول الملكوت لمن يُقتل فيها [78].

في هذه الفترة كان الصراع محتدماً بين الفاطميين والسلاجقة فاستعاد الفاطميون في العام 492 هـ/ 1098م، القدس من السلاجقة. وفي نفس السنة بدأ تحرّك الحملة الفرنجة وتمّ وتعيين الأسقف أديمار دي بونتي، أسقف لوبوي قائداً لها مندوباً عن البابا. في شهر آب من نفس السنة، وصل بطرس الناسك وحملته إلى القسطنطينية وما حولها، وبدأوا يعيثون فساداً ويسلبون وينهبون ويقتلون، ثم هاجمهم السلاجقة وقضوا على معظمهم وهرب بطرس إلى القسطنطينية. وفي نهاية العام تحركت الحملة العسكرية بقيادة ملوك أوروبا ونبلائها وكونتاتها [79].

وبعد تجمّعهم انطلق الفرنجة في اتجاه الشرق وهاجموا نيقية عاصمة السلاجقة، فاستسلمت المدينة، واحتلوها [80]. في نفس العام (1097م)، انتصر الفرنجة على قلج أرسلان، فتوقفت كل مقاومة إسلامية منظمة في المنطقة. واستولى بلدوين على الرها، وأقام فيها أول إمارة صليبية في الشرق [81]، ثم حاصر الفرنجة انطاكية، وبمؤامرة بين القائد الفرنجي بوهيموند وبعض الأرمن ممن كانوا داخل المدينة تمكّن الفرنجة من احتلال المدينة[82]، وتأسست الإمارة الفرنجية الثانية في إنطاكية. في مطلع العام (1099م) زحف الفرنجة باتجاه القدس، وفي يونيو/ حزيران بدأو حصار المدينة، وبعد أسبوع استطاعوا اقتحام السور، ودخلوا المدينة، وما أن حلّ الليل حتى بدأت المذبحة البشعة في المدينة.

استمرت المذبحة عدّة أيام قُتل فيها عشرات الآلاف من السكان من المسلمين واليهود والمسيحيين الأرثوذكس، ولم ينج من المذبحة سوى قائد الجند الفاطمي «افتخار الدولة» الذي هرب مع بعض رجاله [83]. وفي 21 يونيو / حزيران 1099م وبعد أن انتهى الفرنجة من القتل والنهب والاغتصاب ذهبوا إلى كنيسة القيامة لأداء صلاة الشكر لله الذي منحهم نعمة الانتصار على أعدائه المسلمين. وهناك وبعد مفاوضات شاقة بين إيمبرت أسقف بيت المقدس، وبلدوين الصنجلي، وجودفري البولوني، تم اختيار الأخير حاكماً للمدينة وحمل لقب: حامي الضريح المقدّس[84].

في 14 رمضان 492 هـ/ 12 آب/ أغسطس 1099م: جاء الجيش الفاطمي وعسكر في عسقلان منتظراً قدوم الأسطول الفاطمي، فهاجمه الفرنجة قبل وصول الأسطول، وألحقوا به هزيمة منكرة وهرب الأفضل إلى مصر[85].

وبعد موت جودفري استدعي بلدوين من الرها ليحكم بيت المقدس. وتمّ تتويجه ملكاً، فأعلن قيام مملكة بيت المقدس الفرنجية المكوّنة من القدس ويافا واللد والرملة وبيت لحم والخليل والأرياف المحيطة بها[86].

في تلك الأثناء (1107م) بدأت جيوش الفرنجة تتجمع في أوروبا قوامها جيش ألماني وآخر فرنسي، ومن ثمّ سارت باتجاه الشرق، ولقيها السلاجقة بقيادة قلج أرسلان سلطان سلاجقة الروم ورضوان أمير حلب وغازي أمير سيواس، وأوقعوا بفرنجة تلك التجمعات هزيمة فادحة، فتبدد شملهم وهرب زعماؤهم وقادتهم وفشلت هذه الحملة الصغيرة. وفي نفس السنة تمكّن فرنجة مملكة بيت المقدس من الاستيلاء على سروج وحيفا وأرسوف وقيسارية بدعم الأسطول الجنوي الذي وصل شواطىء المتوسط الشرقية لدعم الحملة مقابل اعتبار البحر المتوسط في تلك المنطقة خاضعة للتجارة الجنوية[87]. وفي العام 502 هـ/ 1109م، أعلن ريمون كونت سانجيل تأسيس الإمارة الصليبية الثالثة في طرابلس بعد احتلالها. وبذا يكون قد أصبح للفرنجة ثلاث إمارات ومملكة[88].

بدأت بشائر الوعي الجماهيري الإسلامي تظهر في الأفق وأفاق المسلمون من الصدمة، بعد أن رأوا بلادهم تسقط تباعاً في يد الفرنجة، وبدأ الناس يطالبون الحكام والقوّاد بالابتعاد عن التشرذم والصراع على النفوذ، وبدأ العلماء والفقهاء يخطبون في المساجد عن فضائل بيت المقدس وفضل الجهاد، فوُضعت الكتب والرسائل والقصائدحول نفس الموضوع، كما أدرك المسلمون أن الفرنجة ينوون البقاء في بلادهم، خصوصاً وأنهم بدأوا بإنشاء مستوطنات فرنجية سكانية للمسيحيين الذي يأتون من أوروبا للإقامة وأرادوا عمل حزام سكاني فرنجي حول القدس، ونادوا بحضور المسيحيين إلى القدس للإقامة فيها[89].

قاد عماد الدين زنكي بن آقسنقر ملك الموصل عملية توحيد الجهود لمواجهة الفرنجة، واستولى عماد الدين على حلب (1109م) وفي السنة التالية استولى على حماة، وبعد عشر سنين تمكّن من الاستيلاء على حمص، ثمّ وجّه عماد الدين ضربة قاصمة للفرنجة باحتلال الرها وإسقاط الإمارة الفرنجية الأولى، ما استدعى نداءات من البابا آنذاك لاستعادتها، وبالفعل بدأت عملية تجميع الجيوش لذلك [90]. وقد حاول بعدها كونراد الثالث ولويس السابع وجوسلين الثاني أمير الرها السابق، الهجوم على دمشق، لكن قوات نور الدين بن عماد الدين هزمتهم وشتّتت قواهم، فانتهت الحملة الفرنجية الثانية بالفشل الذريع. وتولى نور الدين بعدها حكم دمشق، وأصبحت الدولة الزنكية تشمل الموصل والرها وإنطاكية وحلب ودمشق[91].

في العام 570 هـ - 1175م: أعلن صلاح الدين نفسه ملكاً على مصر والشام والسودان والمغرب بمباركة الخليفة العباسي، بعد الإطاحة بالخلافة الفاطمية في مصر والهجوم على العديد من المواقع الفرنجية ومواقع بعض الإمارات الإسلامية المتنافسة بما فيها ممالك آل زنكي المتناحرة، وخلال العام نفسه انشغل صلاح الدين بترتيب أمور مملكته، ثم ذهب الى الشام لتجهيز أمور الحرب ضد الصليبيين، وفي الأثناء شنّ الصليبيون العديد من الهجمات على مصر ووصلوا أحياناً حدود منطقة السويس، وهاجموا الحجاز للسيطرة على خطوط التجارة [92].

في 24 ربيع الثاني 582 هـ - 4 يوليو/ تموز 1187م: وبعد استعدادات وتجهيزات مكثفة كانت معركة حطين. حيث تمّ تدمير أكبر جيش فرنجي تمّ تجميعه في كل تلك المرحلة، وبعدها تسارعت عملية سقوط واستسلام المدن والقلاع التي كانت تحت الحكم الفرنجي للقوات الأيوبية، فاستسلمت عكا ويافا وبيروت وجبيل وعسقلان وغزة، وفي أواخر شهر جمادى الآخرة من نفس السنة، اتجه صلاح الدين نحو القدس وحاصرها، وفي27 رجب 583 هـ - الثاني من اكتوبر 1187م: وبعد حصار دام اسبوعاً دخل صلاح الدين القدس، وأقيمت صلاة الجمعة في المدينة المحررة، وبعد ذلك تواصلت المعاهدات بين الفرنجة والأيوبيين لفترة طويلة [93].

النقوش والإشارات والرموز الفرنجية وفلسفتها.

انطلاقاً من الفلسفة الرومانية والإغريقية السلف الماثل أمام أوروبا بشكل دائم، فإن الفنّ الأوروبي تاريخياً، والدينيّ منه بشكل خاص، ينطلق من أبرز ظاهرة في الفنون القديمة، ألا وهي المحاكاة للطبيعة، فالإغريق في مقدمة الحضارات التي اعتمدت على المحاكاة، وبخاصّة محاكاة الجسد الإنساني، وصولاً إلى تحقيق مثالية الحضارة التي تعتبر الانسان مقياساً لكل شيء.

وكان عصر النهضة في أوروبا استمراراً لهذه الفكرة في صياغة جديدة تتناسب والعقيدة المسيحية من جهة والنظام الاجتماعي الاقتصادي الإقطاعي من جهة أخرى، وإلى هذا يشير وليام أوربنز في كتابه: Out Line of Art كان لتطوّر التيار الأساسي في فن التصوير الأوروبي في الفترة بين جيوتو وآخر القرن التاسع عشر تطور نحو استكمال التعبير من مظاهر الأشكال الطبيعية[94].

وتقوم فكرة المحاكاة على أساس أن الطبيعة كائن ثابت جامد، كل عنصر فيها كامل في نفسه، ومن ثمّ أصبحت لغة الفنون في ظلّ المحاكاة هي نقل الطبيعة وتجسيمها وصولاً إلى أكمل صورها المادية. وتقتضي هذه المثالية أن يدرك الفنان أنّ المكان هو حيّز متسع يسمح بالحياة، وفي هذا يؤكد جون ديوي أن الفنون التشكيلية تبرز الجوانب المكانية باعتبارها مجالاً للحركة والحياة والنشاط مع نقل صميم ماهية الحجم وقياس المسافات بين الأشياء، تحقيقاً لإبراز كيان هذه الأشياء في الفراغ[95].

والجدير أن هذه المحاكاة نمتْ في الفن الأوروبي وحده، و تزايدت العناية بالمنظور في الحجم واللون، وأصبح الفن تعبيراً عن إحساسات فردية. بين محاكاة الطبيعة بعناصرها الخارجية المحيطة بالإنسان، ومحاكاة الانسان لحالة داخلية ذاتية فروق كثيرة وكبيرة، في الأولى يرسم الفنان ما يراه الناس وما يريدونه وما يمكن لهم أن يلاحظوه من مطابقة أو اختلاف بين الأصل والعمل الفني، بينما في الثانية لا يكون

الأصل الطبيعي هو الأصل، إنما الفنان ومشاعره وتعبيراته ورؤاه هي الأصل، وهنا يرسم الفنان ما يريد، لا ما يريده الناس.

كثيراً ما لعب الدين دوراً كبيراً في صناعة الذائقة الفنية كما أسلفنا، بل وكان له ولرجالاته الدور الأساسي في إنتاج فنّ يقوم على المحاكاة المثلى لما ينتجه الخيال من قصص دينية تعبّر عن مُثُل لا بدّ أن تظهر لتفعل فعلها في إقناع الناس بمقولات الدين وأطروحاته وذلك بالتأثير النفسي على المشاهد حين يعجز الدين عن إقناع الناس منطقياً بأفكاره، فهل جاء الفرنجة إلى الشرق محمّلين بكل هذه الحمولة من التصورات الدينية والأخيلة والمقولات التي هانت من أجل تحقيقها حياتهم؟ هم لا يعلمون أنهم كانوا وقود صراعات تجارية اقتصادية سياسية خاضها ملوك أوروبا فيما بينهم ولمّا وصلوا إلى مرحلة من الاهتراء قرروا بتواطؤ أن يصدّروا أزمتهم خارجاً، فكانت الحروب الفرنجية، القائمة على استغلال الشعور الديني عند الناس البسطاء، ومداعبة المطامع التجارية عند المموّلين في جنوة والبندقية، ودراسة مستوفاة للواقع الإسلامي المتمزّق بين ملوك وسلاطين وأمراء الدويلات المتناثرة في كافة أرجائه.

لقد واجه الفرنجة في البلاد التي غزوها شعوباً ذات حضارة وصلت في بعض مراحلها إلى الذروة في مقياس تلك الأيام، وكانت بغداد ودمشق والقدس وحلب حواضر عظيمة تحكي قصة التطوّر الذي صنعه القادمون قبل أربعة قرون مع أهل المنطقة [96]، ضمن تلاقح فكري ثقافي إبداعي لا نظير له، في حين كان الفرنجة غزاة متعطشين لسفك الدماء والسلب والنهب، ومتخلفين في تصوراتهم عن الحياة والحضارة. من ناحية ثانية فإن المجزرة البشعة التي ارتكبت في القدس بهدف إبادة العنصر الإسلامي والعنصر اليهودي من المدينة، أدى إلى إفراغها تماماً من سكانها[97]، فلم يبق سوى الغزاة وقليل من الذين نجوا.

من ناحية ثالثة، فقد كانت تكلفة الغزو المالية هائلة جداً، ولم تكن أوروبا المسيحية مستعدة لتغطية نفقات كل تلك النشاطات العسكرية، وقد حاول تجار جنوة والبندقية ضمن مخططهم للسيطرة التجارية على البحر المتوسط والطرق التجارية

القادمة من أقصى البلاد إليه وإلى موانئه، حاولوا دعم المشروع الفرنجي لتحقيق أهدافهم، ولكن هذا ليس كافياً لتغطية كل تلك النشاطات من بناء القلاع الضخمة [98]، والإنفاق المستمر على مئات الآلاف من الجنود بمختلف تنظيماتهم العسكرية، وإيجاد نظام إداري ليحكم البلاد ضمن قوانين ضابطة بعدد كبير من الموظفين، فهل سيجدون مالاً إضافياً لإنتاج فنون إبداعية ومعمارية راقية تشهد على تحضّرهم واهتمامهم مثلاً؟ ويضاف إلى ذلك أن مملكة بيت المقدس الفرنجية، وما تشكّل من إمارات صليبية في الرها وإنطاكية وطرابلس لم تنعم يوماً واحداً بالهدوء الذي يمكن في ظلّه إنتاج بنى فوقية في الفن والأدب والعمارة، بل كانت كافة أيامها عبارة عن معارك متواصلة وغارات متتابعة أبقت الفرنجة طوال الفترة في حالة من التوتر والانشداد لا تسمح بإنتاج فنون وآداب تبقى بعد أصحابها.

في عهد الملك بلدوين الأول واجهت الفرنجة المشكلة الديموغرافية حيث كانوا قلّة من الجند في محيط من الأعداء المتربصين بهم، لذا عمل بلدوين على تغيير جزئي لخريطة التوزيع الديموغرافي من خلال العزف على وتر المسيحيين الشرقيين، باعتبار أن الحملة الفرنجية إنما قامت لأجل إنقاذهم من الاضطهاد الإسلامي، لذا بدأ الاتصال بالعناصر المسيحية المحلية في شرق الأردن وحوران وعناصر الأرمن والنسطوريين في الرها والموارنة في طرابلس وقدّم لهم الإغراءات للمجيء للقدس والاستقرار الدائم فيها، ويلاحظ أن المدينة صارت عامرة بهم [99]. ولعلّ هؤلاء هم الذين أصبحوا لاحقاً مادة الانتاج الفني الإبداعي الذي تركه الفرنجة في المدينة.

في الجانب المالي توجّه بلدوين إلى بذل أقصى الجهد من أجل الحصول على موارد إضافية لخزانة المملكة، خاصة وأن آلة الحرب الفرنجية احتاجت إلى سيولة نقدية وافرة. وقد اتجه إلى الأديرة بفضل ما عرف عنها من ثراء عريض، كما هو الحال في دير جبل صهيون الذي بلغ من الثراء حدّاً جعله يمتلك حيّاً بأكمله في المدينة وكانت له ممتلكات وأراض وبساتين في عسقلان ويافا ونابلس وقيسارية وعكا وصور وأنطاكية وكيليكيا، وبلغ الأمر أن صارت له أملاك في صقلية وإيطاليا وفرنسا من جرّاء تبرعات الحجاج [100]، فحصل بلدوين على بعض الهبات التي كانت تقدّم لتلك الأديرة كما طلب

من بطريرك القدس التنازل عن قسط من إيرادات الكنيسة لدعم المملكة.

وبعد أن تحسنت أوضاع المملكة المالية قدّم بلدوين الهبات لتلك الكنائس لاحقاً [101]، وهذا ما وضع المملكة في وضع مريح مالياً، إضافة إلى دعم تجار جنوة والبندقية المتواصل لتلك المملكة. من جانب آخر، ذكر المؤرخون أن الفرنجة لم يبقوا على عاداتهم وأشكال ملابسهم التي كانوا عليها أثناء غزوهم للمنطقة، فالاحتكاك بأهل المنطقة المتحضرين غيّر العديد من عاداتهم وأشكالهم. فقد ذكر أسامة بن منقذ أن بعض الصليبيين حرّموا على أنفسهم أكل لحم الخنزير تأثّراً بالعادات الإسلامية، كما قاموا بتغيير واضح في ملابسهم إذ بدأوا يلبسون الملابس الشرقية [102].

لقد تغيّر الفرنجة خلال التسعين عاماً التي مكثوها في القدس إذ تبادلوا الأحاديث والحوارات مع علماء ومثقفين وتعاملوا مع نسّاك وكهنة الكنيسة الشرقية المتحضرين مقارنة بالغربيين، مما أدى إلى انهيار خشونة السيد الإقطاعي أمام كياسة الشرقيّ وأدبه، لذا أصبح العديد من الأمراء والنبلاء الأوروبيون على قدر من الثقافة، فالملك بلدوين الأول كان قَسّاً مثقفاً، أما بلدوين الثاني وعموري فقد شغفا بالقراءة، وأولعا بدراسة التاريخ والقانون وكانا يشعران بالغبطة عند التحاور مع الأطباء والشمامسة والعلماء، بل إن عموري هو الذي طلب من وليم الصوري وضع كتاب في تاريخ الحروب الفرنجية[103]، كما أقبل الفرنجة على الأقمشة الموصلية والبغدادية والدمشقية، والسجاد الشرقي، وأطلق البعض لحاهم تشبّهاً بالشرقيين، حتى أن بلدوين الأول استبدل ثيابه الغربية بأخرى شرقية، وأرسل لحيته وتناول طعامه على الأرض، بل وصل الأمر بتانكرد صاحب انطاكية أن سكّ نقوداً عليها صورته بلباس عربي[104]، ووضع الفرنجة نقوداً جديدة للتعامل التجاري الخارجي مع بقاء النقود الفاطمية في معاملاتهم الداخلية، ولم يقوموا بتغييرها إلا عندما احتج عليهم البابا إنوسنت الرابع رافضاً منهم التعامل بعملات تحمل شعارات ورموزاً وكلمات إسلامية، وقد كانت العملات الصليبية منقوشة بالحروف اليونانية أو اللاتينية أو الفرنسية[105].

ان هذا التفاعل الذي قام بين المحتلين الفرنجة وأهل المنطقة، خفف من حدّة

الصدام الاجتماعي، فقد أورد أسامة بن منقذ أنه كان يصلي في المسجد الأقصى، وقد روى كيف أن جندياً صليبياً عندما رآه يصلي ناحية الجنوب، أدار وجهه ناحية الشرق فاعتذر الداوية أصدقاء أسامة له، وأخبروه بأن هذا الجندي لا يعرف شيئاً عما يجري في البلدة [106]، والقصة تؤكد على التوافقات الاجتماعية التي كانت تحدث بين الطرفين.

مما سبق يمكن القول بأن المرحلة الفرنجية في بداياتها لم يكن لها أثر يذكر في زخارف ونقوش قبة الصخرة وغيرها من الأماكن الإسلامية نظراً لأن تركيزهم كان هناك على كنائسهم الأساسية وأديرتهم المعرفة الموجودة في القدس بدءاً بكنيسة القبر (القيامة) وكنيسة قبر العذراء وغيرها من كنائس موجودة هناك، وما فعلوه في الأماكن الإسلامية كان ينتمي إلى العمارة أكثر مما إلى النقوش والزخارف، فقد بنوا داخل المسجد الأقصى (الجنوبي) جدراناً لتقسيمه إلى ثلاثة أقسام، كان أحدها كنيسة والثاني مخزناً للأسلحة والثالث كان غرفاً لإقامة فرسان الداوية، ويذكر الهروي الرحالة أنه قرأ آية الكرسي على قبة الصخرة [107]، كما رأى صورة سليمان بن داود عند التأزير الحديد ورأى باباً من الرصاص عليه صورة المسيح ذهباً وهو مرصّع بالجواهر [108]، كما ذكر أنه قرأ على عقود أبواب القبة الأربعة اسم القائم بأمر الله أمير المؤمنين وسورة الإخلاص وتحميداً وتمجيداً، وهو ما لم تغيّره الفرنج، ويضيف أن شمالي القبة توجد دار القسوس والتي بها من العمد وعجائب الصنعة شيء كثير [109].

لكن الفرنجة بعد استقرار وضعهم في المدينة ومجيء العديد من مسيحيي الشرق للإقامة فيها، وبدء التغيّر في سياستهم تجاه الذين يدخلون القدس فترة احتلالهم لها أخذوا في الاهتمام بهذه الشؤون، فقد ذكر الرحالة الألماني ثيودريش أن سوق القدس المجاورلكنيسة القيامة احتوى على العديد من البضائع والسلع التجارية كالتحف والصور المتصلة بذكريات المسيحية وخاصة صور القديسين، والسيدة مريم العذراء والمسيح بالإضافة إلى ذلك بيعت على نطاق واسع الصلبان والإيقونات والمسابح والبخور [110]. وما ذكر كان من صناعة الفنيين الذين كانوا في القدس آنذاك ما يعني أن مستوى من الفن قد بدأ يتشكل في المدينة وإن كان غير كاف، وقد ذكرت الأميرة الروسية آيو فروزين في رحلتها للحج لبيت المقدس أنها أحضرت شمعداناً من الذهب

الخاص وضعته عند الضريح المقدس [111]، وهو ما يفعله الكثيرون من الحجاج المسيحيين لدى زيارتهم لكنيسة القيامة.

تساهل الفرنجة بعد ذلك في تطبيق قانون منع اليهود والمسلمين من دخول المدينة خشية أن يؤدي وجودهم إلى تدنيس قدسية المدينة، ولم يكن يدخلها منهم إلا أناس حصلوا على موافقة خاصة، أو دفعوا رسوماً مقابل ذلك، وهذا ما لم يذكره الرحالة المسلمون الذين دخلوا المدينة كالهروي وأسامة بن منقذ وابن جبير، ويبدو أنهم دخلوا بعد ذلك. ويؤيد ذلك عدم وجود أية آثار نقشية أو زخرفية للصليبيين في المتاحف المختلفة، سواء المتحف الإسلامي في الحرم القدسي، أو في متحف تاريخ القدس في القلعة أو في متحف روكفلر المقابل للسور الشمالي للحرم عدا ما حفره الجنود من اسبتارية وداوية على حجارة وجدت هناك، وقطعة رخام عليها بعض النقوش ذات الطراز النباتي والحيواني معاً، وهي مشكوك في علاقتها بهم، وذلك الشمعدان المعدني الذي أحاطوا به الصخرة حتى لا يقوم القساوسة والناس الزائرون باقتطاع أجزاء من الصخرة للتبرك بها، كما أضافوا الرخام الذي أرادوا به حماية الصخرة مضافاً إلى الحاجز المعدني، وشمعدانين معدنيين[112].

النقوش الفرنجية في مسجد قبة الصخرة

بعد سقوط القدس بيد الفرنجة، تغيّرت بعض الطقوس الدينية المسيحية، إذ قبل شروق شمس أحد الشعانين يتجمع رجال الدين المسيحي من مختلف الطوائف، ويتوجهون الى الليعازارية (بلدة العيزرية حالياً) ويحمل صاحب خزائن القيامة الصليب الخشبي الكبيرثم يتجمع السكان المسيحيون في ساحة قبة الصخرة التي حُوّلت الى كنيسة، وهم يحملون عيدان النخيل وأغصان الزيتون، ثم يبارك أحد رجال الدين تلك الجموع ويتوجهون من ساحة الصخرة الى باب أريحا، ومن هناك إلى وادي جهنم وبعد ذلك نحوالبوابة الذهبية التي تفتح خصيصاً لهذا الاحتفال في ذلك اليوم، ويعودون لساحة الصخرة ويدورون بالصليب في ساحة الأقصى كذلك وتنتهي الاحتفالات بإقامة الصلاة في ساحة الصخرة. وقد استحدث الفرنجة عيداً في الخامس عشر من

تموز كل عام، وهو يوم سقوط القدس بأيديهم، فيقود البطريرك اللاتيني مسيرة من كنيسة القيامة الى معبد الرب (قبة الصخرة) وهناك تتوقف المسيرة لإقامة الصلوات أمام المدخل الجنوبي للقبة، ومن ثمّ يتوجهون إلى الجهة الشمالية حيث قبور الفرنجة الذين سقطوا أثناء احتلال المدينة باعتبارهم شهداء، وبعدها يسيرون باتجاه برج اللقلق في الزاوية الشمالية من السور، وهي المنطقة التي دخلوا منها للمدينة، فيقيمون الصلوات ثم يتفرقون[113]. لقد حوّلوا مسجد الصخرة إلى كنيسة، وبنوا على الصخرة مذبحاً كانوا يسمونه Templum Domini أي هيكل السيد، وجعلوا به الصور والتماثيل، ويذكر العارف عن مستر ج. فنJ. Fenn الذي كان قنصل بريطانيا في القدس، وقد ذكر ذلك في مذكراته، بأن الفرنجة اقتطعوا من الصخرة قطعاً كثيرة حملوا بعضها الى القسطنطينية والبعض الآخر إلى صقلية.

وأما كرزويل فيقول بأن الفرنجة كسوا الصخرة بالرخام، حتى لا يستمر القساوسة في تقطيع الصخرة وبيعها للناس الذين كانوا يحملونها معهم تبرّكاً بها كما أن الحاجز المعدني المصنوع من الحديد المشبك والذي يفصل الصخرة عن التثمينة الوسطى من صنع الفرنجة، وقد فتن الفرنجة بمسجد قبة الصخرة وقبته وتكوينه حتى انهم اتخذوه نموذجاً وبنوا على غراره كنائسهم في بريطانيا[114].

إن الفرنجة لم يُحدثوا في نقوش قبة الصخرة وزخارفها شيئاً ولم يقوموا بإلغاء أو شطب ما كان فيها من هذه النقوش، ولكنهم أضافوا الصليب فوق قبتها، ووضعوا على أبوابها تماثيل المسيح، وعلّقوا على جدرانها صور الأنبياء والقديسين، والسيدة مريم العذراء، وما إلى ذلك، والتعليق عادة يسهل تغييره أو حتى اقتلاعه دون أن يكون لذلك تأثير تخريبيّ كبير في المساحة التي كانت تحته من الجدار، ويكون من السهل ترميمها بعد ذلك.

ويبدو أن وجود كنيسة القيامة بصفتها المركز الروحي الأساسي لدى المسيحيين جعل من منطقة الحرم القدسي ساحة احتفالات وطقوس صلوات ليس إلا، لأن ساحات الحرم أوسع من ساحات القيامة ويمكنها استيعاب الناس الذين يفدون عليها للاحتفال،

أما في داخل القبة وعلى جدرانها الداخلية فلم يقوموا بعمل شيء ذي قيمة. لقد كان همّهم احتلال المدينة والسيطرة عليها، وبذل كافة الجهود لإحكام هذه السيطرة، والقضاء على معالم الإسلام ووجوده كلياً في المنطقة، ورغم الثراء الفاحش الذي كانت فيه قواتهم، خاصة الداوية والاسبتارية بسبب الدعم الكبير من قبل الاقطاعية الأوروبية وتجار جنوة والبندقية الذين كانوا أكثر المستفيدين من هذه الحروب ، فإنهم لم يقوموا بأي نشاط حضاري ذي قيمة، وذهبت جهودهم وأموالهم في بناء القلاع العسكرية حتى أطلق على الممالك الفرنجية بحق، أنها ممالك القلاع العسكرية، فقد تركوا في كل مدينة قلعة، وعلى كل منعطف بين مدينتين قلعة، وفوق كل مرتفع قلعة، وأصبحت حياتهم وحياة الناس قائمة على العمل العسكري وما يترتب عليه من استنزاف للطاقات والجهود، وإن نظرة لخارطة المنطقة آنذاك تبيّن مدى الانشغال الدائم ببناء القلاع أكثر من غيرها، وكأن الصهاينة في احتلالهم لفلسطين يعيدون التجربة فعلى كل طريق برج عسكري وحاجز للجيش وعند كل منعطف، وعلى أبواب كل مدينة . . .

الرحالة وقبّة الصخرة

القدس مهوى قلوب المؤمنين من مختلف الأديان، يجدون في رحابها منتجعاً روحياً يطلق أجنحتهم في آفاق رحبة ويضعهم في عوالم روحانية ذات صلة بالمشاعر والمعتقدات المرتبطة بالدين وتدفع بهم إلى رحاب الله، لذا لم يخل زمن من الأزمان من أناس تجشموا الصعب ومضوا إلى تلك البلاد زائرين أو حجاجاً أو مجاورين ينتظرون رحمة الله فيهم. زارها الرحالة الذين ملأهم حب الاستطلاع والاستكشاف وبهرتهم تفاصيلها وأتاها الجغرافيون الباحثون في تضاريس الأرض وعوالم الطبيعة. . وجاء إليها المستطلعون من كل حدب ينسلون. وكانت الظروف السياسية تسمح أو تحول دون إتمام الزيارات وتحقيق الغاية منها. . ومعظم من زار المدينة كتب عنها، إذ لم يجد مندوحة عن التعبير عن مشاعره تجاه ما رأى، أو أنه جاء عالماً مستكشفاً فكتب عما أثار فضوله واعتبره كشفاً جديداً. لا نستطيع هنا الحديث عن كل الذين جاؤوا للقدس زواراً أو حجاجاً أو مستكشفين. . كما لا نستطيع معرفة كل ما كتبوه في مجمل رحلاتهم، فهذا يخرج عن نطاق الكتاب هنا، لكننا سنقف عند بعض ما قالوه عن قبّة الصخرة

في الفترة التي جاؤوا فيها إليها .

لقد كتب الكثيرون من قبل عن هذه الرحلات وتناولوا بعض التفاصيل حسب طبيعة بحوثهم ، ومنهم من تناول ما قاله القادمون إلى المدينة عن قبة الصخرة ، لكننا هنا سنقتطع من كلامهم ونقف عند آرائهم . لقد مررنا فيما سبق مرور الكرام عند توصيف اثنين من هؤلاء الرحالة وهما ناصر خسرو والهروي اللذين زارا القدس وكتبوا عنها ، واستعرضنا ما قالوه هناك ، لكننا سنعيد هنا ما ذكروه بشيء من تفصيل .

لقد تناول د . محمد مؤنس عوض في كتابه : «الجغرافيون والرحالة المسلمون في بلاد الشام في العصور الصليبية»باعتبار ما قدّموه في مؤلفاتهم من جوانب مختلفة «يحتل مكانة متميزة من بين موضوعات دراسة العلاقات بين الشرق والغرب»[115] . رغم أنه أقرّ بأن هؤلاء القادمين لتلك المناطق كانوا معنيين بشكل رئيسي بالجوانب الحربية والسياسية في المقام الأول مع إهمال واضح في النواحي الحضارية مع ورودها لدى البعض منهم ولكن أقلّ ما تستحق من الاهتمام[116] ، لذا فإن وقوفنا عن ما قالوه عن قبّة الصخرة إنما هو استنطاق لجانب حضاري يستحق الوقوف عنده طويلاً . ونظراً لاهتمام المؤلف بهذا الأمر فقد أصدر أيضاً قبل ثلاث سنوات من صدور كتابه سابق الذكر ، تحدث فيه عن الرحالة الأوروبيين في مملكة بيت المقدس الصليبية (1099 – 1187م) ، لكن مشكلتنا مع هؤلاء هي أنهم جاؤوا محمّلين بالنوازع الدينية المسيحية ، فكان أكبر همّهم توصيف الأماكن المسيحية من كنائس وأديرة ومزارات مسيحية مقدّسة والربط بين تلك الأماكن وتاريخ المسيحية الأول والبحث في أماكن حدوث معجزات السيد المسيح علية السلام[117] ، والوقوف عندها والتركيز على الجوانب الإيمانية في هذا المضمار .

ومن مراجعة ما ورد في الكتاب يكشف المؤلف أن الرحالة الأوروبيين ، بد ءاً سيولف(1102م) Seawulf ودانيال (1106م) Daniel ، حتى يوحنا فوكاس (1175م) John Fokas ، لم يذكروا شيئاً عن قبّة الصخرة ولم يصفوا ما فيها من روعة أو يحاولوا عرض ما رأوه من نقوش ، الا إذا استثنينا الرحالة الألماني يوحنا فورزنبرغ الذي وصف الأرض المقدسة في كتاب مستقل ، وأسهب في وصف الأماكن بما فيها

قبّة الصخرة التي يطلق عليها تسمية: معبد السيّد Templum Domini، فهل كان معظمهم على قناعة تامّة من أن قبّة الصخرة ليست مشهداً مسيحياً، وأنه لا علاقة لها بحياة المسيح عليه السلام ووفاته، وأن تحويلها إلى كنيسة إنما هو فقط بالقهر لا بالتديّن، ونتيجة طبيعية للمخطط الفرنجي بتغيير معالم وهويّة المدينة، أم أنهم لم يعرفوا تفاصيل مسار المسيح في المدينة؟ ، هذا في حين أنهم وقفوا مطوّلاً أمام أديرة صغيرة متناثرة على الأرض الفلسطينية وذكروا القديسين المرتبطين بتلك الأديرة وتحدثوا عن حياتهم، كما تحدثوا عن كل موقع مرّ به المسيح في رحلات دعوته على كل الأرض الفلسطينية.
سنقف عند الرحالة الألماني يوحنا فورزبورغJhon fourzburg وهو رحالة ألماني حضر إلى البلاد المقدّسة وزار معظم الأماكن والمواقع وحظيت القدس باهتمامه وتقديره إذ خصص ستة عشر فصلاً من مجموع فصول الرحلة السبعة والعشرين للحديث عن بيت المقدس[118]، وقدّم شيئاً مختلفاً وتعامل مع قبة الصخرة بوصفها مشهداً مسيحياً مرتبطاً ببعض النشاطات التي قام بها المسيح في المكان، فقد أورد في توصيفه لقبّة الصخرة التي يطلق عليها اسم معبد السيد قوله:

«والآن، فإن معبد السيّد المسيح نفسه، يتمّ تزيينه من قبل أحدهم من الداخل والخارج بغطاء رخاميّ رائع اتخذ شكل المبنى المستدير الجميل، أو حتى شكل مثمّن دائري، حيث أن له زوايا مرتّبة بشكل دائرة، مع حائط مزخرف من الجانب الخارجي من الوسط بأعمال فسيفساء رائعة، أما الجزء الباقي فهو من الرخام، ونفس الحائط العالي له فتحة، ولولا وجود أربعة بوابات تخترقه حيث يوجد باب باتجاه الشرق مجاور لكنيسة صغيرة مخصصة للقديس يعقوب (هي قبة السلسلة)، لأنه كان قد ألقي من هذا الجانب من أعلي المعبد وقتلوه بهرواة المحزاز، وبهذا يكون أول كاهن سام قُتل تحت حكم القانون للنعمةالإلهية في بيت المقدس، وهذه الأبيات نقشت في هذه الكنيسة الصغيرة نفسها علي جانب الحائط:

ابن حلفى (يعقوب بن حلفي) مشابه للسيد المسيح في الوجه
قذف من فوق المعبد، مات في هذا المكان
هنا، عند المحزاز احتشد الأوغاد.

وقد كُتب فوق القبة المقصودة في نفس الكنيسة الصغيرة من الأعلى الأبيات التالية:

ابن حلفى أخ سيدنا المسيح كان يعقوب الناصري الذي بشّر بالكلمات
إسرائيلياً بالواقع، حيث لا يوجد خداع وجد صيادياً لم يكن بالسابق
بأيدي مجرم ألقي به من فوق المعبد طعن بالهراوات
وطارت روحه إلى السيد المسيح.»[119]

يمكننا تخيّل كيف أن الكتابات التي وضعها الفرنجة في المكان كانت منتشرة في كل مكان من القبة، إذ ارتبطت في تاريخ المسيحية بأشخاص ذكروا في تاريخ المسيحية الأول، أي قبل انتشارها وتبنّي الامبراطور قسطنطين لها، ثم يكمل يوحنا توصيفه:

«ويوجد باب في الجانب الشمالي يؤدي إلى أديرة الكهنة، وفوق اسكفّته نقشت العديد من الرسائل الإسلامية، ويوجد في هذا المكان بجانب هذا الباب موقع للمياه العذبة، يقول النبيّ: «رأيت مياهاً عذبة تنبع من الجانب» ويوجد عند مدخل المعبد باتجاه الغرب تمثال للسيد المسيح وعبارة نقشت حوله: «سوف يُدعى منزلي منزل المصلّين» وكذلك يوجد باب في الجانب الجنوبي يشرف على بناء سليمان، ويوجد باب من الغرب أيضاً يشرف على قبر السيد المسيح حيث توجد البوابة الجميلة التي من خلالها عبر بطرس مع يوحنا، وعندما أجاب الرجل الكسيح الذي سأل عن صدقات: «لا يوجد معي لا ذهب ولا فضة، كل هذين البابين، وأقصد الذي يقع على الجانب الشمالي والذي يقع على الجانب الجنوبي لهما ستة أبواب مرتّبة على شكل زوجين من أوراق النبات، حيث يوجد أربعة أبواب من الجانب الجنوبي واثنان فقط في الجانب الشرقي ولكل هذه الأبواب شرفة أنيقة»[120].

تلاحظ تسميات الرحالة للأماكن وقد غيّرت إلى التسميات المسيحية وكُتبت عليها كتابات مسيحية من الأناجيل، مع بقاء بعض الكتابات الإسلامية موجودة، وهي التي ربما تحدث عنها الهروي في زيارته. ويواصل يوحنا توصيفه الدقيق للمكان قائلاً:

«يكفي عن الجزء السفلي من الحائط، والآن في الجزء العلوي للحائط المذكور، وأقصد حيث الأعمال الفسيفسائية الرائعة، يوجد نوافذ مدرجة بنفس الطريقة، حيث يوجد خمسة على كل جانب من الجوانب الثمانية، باستثناء المقامة عليها أبواب المعبد، حيث توجد أربع نوافذ فقط، ويبلغ عدد النوافذ جميعها ست وثلاثين نافذة، وبين الحدود الخارجية للجدار والأعمدة الرخامية الفخمة الداخلية التي تبلغ إحدى عشر عموداً تسند الداخلي الأضيق، الأعلى، وجميعها جدار مستدير يخترقه اثنتا عشرة نافذة، وتحتها أربعة أزواج من الحجارة المربعة، ويوجد بين الأول المذكور سابقاً والثاني ستة عشر عموداً وثمانية أزواج من الرخام المربع مع فراغ مقداره ثمان خطوات بينهم، وكل زوج يحمل سقفاً على كلا الجانبين، بين الجدار الخارجي الأوسع وبين الداخلي الأضيق مع دعامات مزخرفة غاية في الجمال، يستند عليها السقف نفسه الذي يعطي فراغاً غير معترض من أجل السير في أي اتجاه، كما يوجد أنانيب رصاصية للتخلص من مياه الأمطار.»[121].

رغم إعجاب الرحالة بزخارف المثمّن الخارجي والداخلي إلا أنه لم يتحدث عن الذين قاموا بالزخرفة ورصف الفسيفساء هناك، كما أن ما قاله يشير إلى أن المثمّن الخارجي كان مرصوفاً بالفسيفساء قبل أن يقوم السلطان سليمان القانوني العثماني باستبداله بالقاشاني المزخرف، وهو ما ذكره الكاتب سابقاً، وينتقل يوحنا إلى توصيف القبة نفسها فيقول:

«ويرتفع منه قبة دائرية مرتفعة فوق هذا الجدار الضيف، وهذه القبة مدهونة من الداخل ومغطاة من الخارج بالرصاص، ويوجد شكل الصليب المقدس في القمّة حيث وضعه المسيحيون، والذي يعتبره المسلمون مزعجاً جدا، والعديد منهم مستعد لدفع الذهب من أجل إبعاده، لأنه بالرغم من كونهم لا يصدّقون آلام المسيح إلا أنهم يجلّون ويقدّرون هذا المعبد لأنهم يعبدون خالقهم هناك، الذي بالرغم من ذلك يجب أن يعتبر وثنية حسب نصّ للقديس اوغسطين، والذي أوضح أن كل شيء يعتبر وثنياً إذا كان خارجاً عن الإيمان المسيحي.»[122].

هذه معلومات هامّة يوردها الرحّالة في توصيفه، فالقبّة من الداخل لم تكن

مزخرفة، وهذا يؤكد ما ورد من أن نقوش القبّة وزخارفها كانت إنتاجاً أيوبياً يؤكد ذلك ما كتب على شريط يحيط بالقبّة من الداخل ويشير إلى توصية السلطان صلاح الدين بنقش القبّة وزخرفتها، كما أن المعلومة التي أوردها بأن القبة من الخارج كانت من الرصاص تنفي ما ورد في كتب أخرى من أنها كانت من الذهب. ويكمل يوحنا توصيفه للمكان:

«حول المعبد وتحت سقفه إلى حدّ ما في الخارج وانت تصعد من ناحية الغرب يوجد هذا النقش: ليت هذا البيت ينعم بالسلام الأبدي من الأب الأبدي فليبارك الله مجد السيد المسيح في مكانه المقدّس» وعلى الجانب الجنوبي كتب: «بني بيت السيد فوق صخر قاس. مباركون هم الذين يسكنون البيت، سوف يكونون ممجدين هناك دائماً وأبداً، وفي الشرق يوجد حقيقة، وجد السيد هنا، وأنا لم أعرف، في البيت أيها السيد، كل الناس سوف يدرك النعم الإلهية» في الشمال معبد السيّد المقدّس والسيد المسيح يوليه اهتماماً، وقد بناه في داخل المعبد كُتبت الرسائل الكبرى على الإفريز العلوي حول المبنى: هذه ترنيمتي أيها السيّد مع أبيات الشعر المجابة: انظر إليّ أيها السيّد» وكتب أيضاً على الإفريز المنخفض عن أبيات شعرية بأحرف ذهبية للترنيم «بيت المقدس المجيدة» وهذا المعبد الذي بني وزخرف بطريقة جميلة في كل جوانبه رصيف واسع ومستوي، مرصوف بأحجار متطابقة مع بعضها البعض، حيث يأخذ الرصيف شكل المربّع ويرتقي إليه من ثلاثة جوانب عن طريق درجات، وبالواقع فإن هذا الرصيف بني بطريقة بارعة، نتيجة لطبيعة الأرض وله في الجدار الشرقي مدخل واسع عبر خمسة أقواس مرتبطين بأربعة أعمدة ضخمة»[123].

يتحدث الرحالة عن البوائك القوسية التي تقف على جوانب الأرض المنبسطة التي تحيط بالقبّة والتي يذكر العديد من المؤرخين بأنها من بناء سلاطين المماليك، بينما يذكر الرحالة يوحنا بأنها كانت موجودة قبل ذلك بكثير، فهل كانت فاطمية؟ إن هذه المعلومات إذا صحّت تغيّر الكثير مما نعرفه عن محيط القبة والمباني التي تنتصب حولها. يكمل يوحنا توصيفه للبوابة الذهبية الموجودة في القسم الشرقيّ من السور فيقول:

« وهذا الجدار ينفتح باتجاه البوابة الذهبية التي انطلق منها سيدنا المسيح في

اليوم الخامس قبل ليلة العشاء الأخير باحتفال جالساً فوق مجان، ويتلقى التحيات من الغلمان اليهود بواسطة سعف النخيل، الذين غنّوا التسابيح وقالوا: المجد لله، لابن داود. وقد بقيت هذه البوابة بحماية الإله بدون أذى دائماً، على الرغم من أن مدينة القدس احتلّت ودُمّرت من قبل جيوش معتدية في ذلك الوقت، وعلاوة على ذلك فإن هذه البوابة أغلقت من الداخل ورصفت بالأحجار المتراكمة من الخارج ولم تفتح لأي شخص سوى يوم أحد السعف من كل عام كذكرى، لأنها تفتح بإجلال للموكب ولكل الناس، سواء كانوا مواطنين أو غرباء، بعد أن يقدّم البطريرك الموعظة للشعب عند سفح جبل الزيتون إحياء لذكرى ألوهية المسيح ودخوله السّرّيّ إلى جبل الزيتون قادماً من بيثاني، وعندما تنتهي الطقوس لذلك اليوم فإنها تغلق مرة أخرى لمدة سنة كاملة، حتى يأتي يوم الصليب المقدّس، حيث تفتح مرة أخرى» [124].

إذن كما هو توصيف الرحالة كانت ساحات الأقصى وقبّة الصخرة مكان الاحتفالات المسيحية في أعياد مختلفة نظراً لاتساع تلك الساحات واستيعابها للآلاف من المحتفلين بهذه الأعياد، بيّد أن فتح البوابة الذهبية وإغلاقها بشكل سنوي لم يرد في روايات أخرى، وإنما ورد أنه أغلقت كلياً في الفترة الأيوبية وما تزال مغلقة إلى الآن دون الإشارة إلى اعتبار فتحها جزءا من تلك الاحتفالات. ويختم يوحنا توصيفه للمكان فيقول:

«ويوجد عند سفح هذه المدينة قرب هذه البوابة مقبرة مشهورة. ويوجد للرصيف من الجانب الجنوبي مدخل واسع عبر ثلاثة أقواس مرتبطة مع بعضها بواسطة عمودين، وعلى نفس الجانب يوجد مدخل آخر يعتبر أوسع من الأول، باتجاه المدينة من الجانب الغربي، ويوجد مدخل حجري عبر أربعة أقواس مرتبطة بثلاثة أعمدة من الرخام في الجانب الشمالي، ويكون هذا الرصيف ضيقاً في هذا الجانب بسبب بناء دير للكهنة فوقه، ولكن في نهاية هذا الجانب يكون واسعاً بشكل جميل، وله مدخل رائع، ويوجد فراغ مستو على كل من الجانبين الجنوبي والغربي، وهو ذو حجم واسع وكبير، ويوجد على الجانب الشمالي أيضاً قطعة صغيرة مستوية من الأرض نظّمت أو سوّيت خلف الرصيف.» [125].

وينتهي توصيف الرحالة يوحنا لساحات وجدران وبوائك قبة الصخرة لينتقل بعدها إلى أماكن أخرى في القدس. لقد قدّم يوحنا معلومات تاريخية دقيقة عن القبة

وساحاتها، ويعتبر الوحيد الذي وصف المكان بتلك الدقة، لكنه لم يتطرّق للصخرة نفسها ولا للطقوس والاحتفالات التي كانت تقام هناك، لكنه يشير إلى أن المكان أصبح كنيسة معتمدة، تقام في ساحاتها الاحتفالات، وقد رفع في قبّتها صليب كبير. إن إشارته إلى استعداد المسلمين لدفع الذهب من أجل إزالة الصليب تعكس تصوّرات مهمّة هنا، فعدم رضى المسلمين عن الأمر وعجزهم في تلك الأوقات عن المقاومة داخل المدينة ووجود الذهب بين أيديهم هي أمور في غاية الأهمية التاريخية.

ونكتفي بهذا القدر لنرى ما قدّمه الرحالة والجغرافيون المسلمون في زياراتهم للمدينة وما قالوه عن قبّة الصخرة بالذات. من مطالعة كتب الجغرافيين نجد معلوماتهم متفرقة موزّعة حول المكان الواحد في بعض الأحيان، وإذا استثنينا الإدريسي الذي كان في بعض الأحيان يستوفي معلوماته عن بعض المناطق ويختصر عند بعضها الآخر، فإن بقية الجغرافيين كياقوت الحموي في «معجم البلدان» وزكريا بن محمد القزويني في كتابه «آثار البلاد وأخبار العباد» تناولوا المناطق بمعلومات متناثرة يقلّ فيها وصف الأماكن بطريقة متواصلة، ونظراً لأنهم تقريباً كانوا في فترة استيلاء الفرنجة على البلاد فقد اهتمّوا كثيراً بالأماكن المسيحية من مزارات وأديرة وكنائس وأماكن ذات علاقة بالتاريخ المبكر للمسيحية. لذا سنلجأ للرحالة الذين كان هدفهم أن يروا ويتأملوا ويستكشفوا دون أن تشغلهم الأهداف العلمية عن متعتهم الشخصية في الاكتشاف والتأمل. ونبدأ بالجغرافي العربي محمد الإدريسي ونكتفي به.

1. الشريف الإدريسي (650هـ/ 1164م)

هو محمد بن محمد بن عبد الله بن إدريس، ولد في سبته بالمغرب الأقصى 499هـ/ 1100 م، وحمل لقب الشريف لانتساب عائلته للنبي، عاش في قرطبة ودرس فيها، وقد عشق الترحال منذ بداية حياته وطاف بالأندلس وفرنسا وإنجلترا وشمال إفريقيا والحجاز ومصر وبلادالشام واليونان[126]، وقد توافقت رغبة الإدريسي في الرحلة مع رغبة الملك روجر الثاني ملك صقلية الذي اشتهر عنه عشقه الكبير للحضارة الإسلامية «وقد احتضن الإدريسيَّ وصار وثيق الصلة به إلى وفاته في العام 1154، وقد طلب منه أن يقوم بتأليف كتاب عن حغرافية العالم ووصف بقاعه، أقاليمه وبلدانه،

وجعل تحت تصرّفه إمكانيات دولة النورمان في صقلية كافة»[127].

في توصيفه لقبّة الصخرة يقول الإدريسي: «وفي وسط الجامع (المسجد الأقصى) قبّة عظيمة تعرف بقّبة الصخرة، وهذه القبّة مرصّعة بالفصّ المذهّب والأعمال الحسنة من بناء خلفاء المسلمين وفي وسطها الصخرة المسمّاة بالواقعة وهو حجر مربع كالدرقة في وسط القبّة رأسها الواحد مرتفع عن الأرض مقدار نصف قامة أو أشفّ من ذلك ورأسها الثاني لاصق بالأرض وطول هذه الصخرة مقارب لعرضها يكون بضعة عشر ذراعاً في مثلها وينزل من باطنها وأسفلها إلى سرداب كالبيت المقلم طوله عشرة أذرع في عرض خمسة وارتفاع سمكه يشفّ عن القمة، ولا يدخل إلى هذا البيت إلا بمصباح يستضاء به ولهذه القبّة أربعة أبواب والباب الغربي منها يقابله مذبح كان بنو إسرائيل يقرّبون عليه القرابين وبالقرب من الباب الشرقي من أبواب هذه القبّة الكنيسة المسمّاة بقدس القدس وهي لطيفة القدر، والقبلي منها يقابله المسقّف الذي كان مصلّى للمسلمين فلما استفتحها الروم وبقي في أيديهم إلى وقت تأليفنا لهذا الكتاب صيروا هذا المسقف من المسجد بيوتاً يسكنها الجيل المعروفون بالداوية ومعناه خدّام بيت الله ويقابل الباب الشمالي بستان حسن مغروس بأنواع الأشجار ودائر هذا البستان أعمدة رخام مضفورة بأبدع ما يكون من الصنعة وفي آخر البستان مجلس برسم الغذاء للقسيسين والمدرجين»[128]. يبدو الإدريسي في توصيفه محايداً أكثر مما يلزم، وكأنه لا يعرف شيئاً مما جرى ويجري حوله في القدس، وكأنها لم تكن تحت سيطرة الفرنجة بعد أن فعلوا ما فعلوه بأهلها من مجازر اعترف بها قادتهم ووصفها كتّابهم وأجمعوا جميعاً على بشاعة ما حدث رغم تبرير البعض منهم لذلك كما فعل وليم الصوري في كتابه[129].

ويكاد الإدريسي لا يعترف بأن المدينة مدينة إسلامية، بل ويرى أنها أصلا كانت يهودية لوجود مذبح سابق، وأصبحت مسيحية لوجود كنيسة قدس القدس (قبة السلسلة) وهي الآن بيد الروم، حسب قوله، الذين حوّلوا مسجد المسلمين لمنازل للدّاوية. إن ما أورده الإدريسي يشير إلى أنه لم يكن سوى كاتب مأجور عند الملك روجر، ملك صقلية، يكتب له ما يريد ومن وجهة نظره، بغض النظر عن حقيقة الأماكن وتاريخها ومتغيّرات ما يحلّ بها، كما أن توصيفه للقبّة يشير إلى عدم التدقيق

في البناء، وهو في كتابته عن الأبنية الكبيرة يقوم بعمل قياسات تقديرية، إلا أنه لم يفعل ذلك في القبّة مكتفياً بقياسات تقديرية لطول وعرض وارتفاع الصخرة ومساحة المغارة التي تحتها. إن الإدريسي في كتابته تلك عن قبّة الصخرة اختصر حيث كان يجب أن يفصّل، واجتزأ حيث كان يجب أن يستوفي.

2. ابن بطوطة

هو شرف الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله اللواتي الطنجي المعروف بابن بطوطة، قام برحلته ابتداء من طنجة مسقط رأسه في يوم الخميس الثاني من شهر الله رجب الفرد عام خمسة وعشرين وسبعمائة [130]. في رحلته في أرجاء العالم وصل ابن بطوطة القدس وزارها، وتأمل المشاهد الدينية بما فيها المسجد الأقصى وقبّة الصخرة، وكتب عن قبة الصخرة ما يلي:

«ذكر قبّة الصخرة: وهي من أعجب المباني وأتقنها وأغربها شكلاً وقد توفّر حظّها من المحاسن وأخذت من كل بديعة بطرف، وهي قائمة على نشز في وسط المسجد يصعد إليها في درج رخام، ولها أبواب، والدائر بها مفروش بالرخام أيضاً محكم الصنع، وكذلك داخلها في ظاهرها وباطنها من أنواع الزواقة ورائق الصنعة ما يعجز الواصف، وأكثر ذلك مغشى بالذهب فهي تتلألأ أنواراً، أو تلمع لمعان البرق، يحار نظر متأملها في محاسنها ويقصر لسان رائيها عن تمثيلها، وفي وسط القبة الصخرة الكريمة التي جاء ذكرها في الآثار، فإن النبي صلى الله عليه وسلّم عرج منها إلى السماء، وهي صخرة صمّاء ارتفاعها نحو قامة وتحتها مغارة مقدار بيت صغير ارتفاعها نحو قامة أيضاً ينزل إليها على درج، وهنالك شكل محراب، وعلى الصخر شباكان اثنان محكما العمل يغلقان عليهما أحدهما، وهو الذي يلي الصخرة من حديد بديع الصنعة والثاني الخشب، وفي القبّة درقة كبيرة من حديد معلّقة هنالك، والناس يزعمون أنها درقة حمزة بن عبد المطلب رضي الله عنه». [131].

وبالرغم من الاختصار المجحف في التوصيف فإن ابن بطوطة تعامل مع المكان باحترام وشعور بالهيبة والجمال والتقدير، وكان أولى به تقديم صورة أوضح فالاكتفاء

بأن الزخارف «تلمع وتتلألأ وأن ناظرها يحار في تأمل محاسنها» لا يفي المكان حقّه من رحّالة كان هدفه تقديم معرفة مفصلة عمّا يرى، خصوصاً في الفترة التي زار فيها المكان والتي كانت مضطربة تعج بالصراعات والحروب، كما أن وجود المحراب داخل المغارة يعني أنه مقام قبل ذلك وليس من قبل سلاطين المماليك حسبما يقول بعض المؤرخين.

3. ابن جبير (ت 616 هـ/ 1219م)

هو أبو الحسن محمد بن أحمد بن جبير الكتاني الأندلسي، ولد في بلنسية (540 هـ. 1145م) عمل كاتباً في ديوان حاكم غرناطة أبي عثمان سعيد بن عبد المؤمن. قام ابن حبير بثلاث رحلات إلى الشرق وكتب كتباً عن رحلته سماه حاجي خليفة «تذكرة بالأخبار في اتفاقيات الأسفار» ولكن المستشرق رايت Wright شكك في التسمية وأطلق على الكتاب عنوان «رحلة ابن جبير»[132]. تجوّل ابن جبير في بلاد الشام وأسهب إسهاباً واضحاً في توصيف مدنها خصوصاً دمشق التي تناول مختلف جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والعمرانية، وقدّم وصفاً تفصيلياً دقيقاً عن مسجد دمشق جاء فيه: «ويُقال: إنه ما على ظهر المعمور أعجب منظراً ولا أبعد سموّاً ولا أغرب بنياناً من هذه القبّة إلا ما يُحكى عن قبّة بيت المقدس، فإنها يُحكى أنها أبعد في الرتفاع والسموّ من هذه»[133]. ولم يضف على ذلك شيئاً.

4. ناصر خسرو

هو أبو معين الدين ناصر خسرو القبادياني المروزي، كان كاتباً في ديوان الإنشاء ومن المتصرفين في أموال السلطان السلجوقي أبي سليمان جفري بيك داود بن ميكائيل بن سلجوق حاكم خراسان، وأعماله[134]. وقد قام برحلته الى بلاد الشام والحجاز بين سنة 437 – 444 هـ مبتدئا من مرو في خراسان ماراً بأذربيجان وأرمينية والشام وفلسطين ومصر والحجاز ونجد وجنوبي العراق عائداً إلى إيران منتهياً إلى مدينة بلخ في خراسان[135]. وقد أسهب ناصر خسرو في توصيف قبّة الصخرة ومسجدها، حيث يقول:

«وقد بُني هذا المسجد (مسجد قبّة الصخرة) في هذا المكان لوجود الصخرة به، وهي الصخرة التي أمر الله عزّ وجل موسى عليه السلام أن يتخذها قبلة. فلما قضى

الأمرواتخذها موسى قبلة له لم يعمّر كثيراً، بل عجّلت به المنيّة، حتى إذا كانت أيام سليمان عليه السلام، وكانت الصخرة قبلة بنى مسجداً حولها بحيث أصبحت في وسطه وظلّت الصخرة قبلة حتى عهد نبينا المصطفى عليه السلام فكان المصلّون يولّون وجوههم شطرها، إلى أن أمرهم الله تعالى أن يولّوا وجوههم شطر الكعبة، وسيأتي وصف ذلك في مكانه. وقد أردت أن أقيس هذا المسجد، ولكني آثرت أن أتقن معرفة هيآته ووضعه أولاً ثم أقيسه، فلبثت فيه زمناً أمعن النظر، فرأيت عند الجانب الشماليّ، بجوار قبّة يعقوب عليه السلام، طاقاً مكتوباً على حجر منه أن طول هذا المسجدأربع وخمسون وسبعمائة ذراع وعرضه خمس وخمسون وأربعمائة ذراع، وذلك بذراع الملك المسمّى في خراسان «كزشايكان» وهو أقل قليلاً من ذراع ونصف. وأرض المسجد مغطاة بحجارة موثوقة إلى بعضها بالرصاص، والمسجد شرقيّ المدينة والسوق، فإذا دخله السائر من السوق فإنه يتجه شرقاً، فيرى رواقاً عظيماً جميلاً ارتفاعه ثلاثون ذراعاً وعرضه عشرون وللرواق جناحان وواجهتاهما وإيوانه منقوشة كلها بالفسيفساء المثبتة بالجص على الصورة التي يريدونها وهي من الدقّة بحيث تبهرالنظر. ويرى على هذا الرواق كتابة منقوشة بالمينا، وقد كتب هناك لقب سلطان مصرفحين تقع الشمس على هذه النقوش يكون لها من الشعاع ما يحيّر الألباب، وفوق الرواق قبّة كبيرة من الحجر المصقول، وله بابان مزخرفان وواجهتاهما من النحاس الدمشقيّ الذي يلمع حتى لتظنّ أنهما طليا بالذهب، وقد طعّما بالذهب وحلّيا بالنقوش الكثيرة، وطول كل منهما خمس عشرة ذراعاً وعرضه ثمان، ويسمّيان باب داود عليه السلام.

وحين يجتاز السائر هذا الباب يجد على اليمين رواقين كبيرين في كل منهما تسعة وعشرون عموداً من الرخام، تيجانها وقواعدها مزينة بالرخام الملوّن ووصلاتها مثبتة بالرصاص. وعلى تيجان الأعمدة طيقان حجرية وهي مقامة فوق بعضها بغير ملاط وجص ولا يزيد عدد حجارة الطاق على أربع أو خمس قطع، هذا الرواقان ممتدان إلى المقصورة، ثم يجد السائر على اليسار وهو ناحية الشمال رواقاً طويلاً به أربعة وستون طاقاً كلها تيجان أعمدة من الرخام وعلى هذا الحائط نفسه باب آخر اسمه «باب السقر»[136].

كان هذا توصيف ناصر خسرو لمحيط مسجد القبّة من الجهات الأربع، فإذا

وصل إلى القبّة وصفها بما يلي :

«وقد بنوا به أبنية غاية في الزخرف ، وفرش بالسجّاد الفاخر ، ويقوم عليه خدم مخصوصون يعملون به دوماً . وحين يعود السائر إلى الحائط الجنوبيّ على مائتي ذراع من تلك الزاوية يجد سقفاً وهناك ساحة المسجد ، وأما الجزء المسقوف من المسجد الكبير ، والذي به المقصورة فيقع عند الحائطين الجنوبي والغربي ، وطول هذه الجزء عشرون وأربعمائة ذراع وعرضه خمسون ومائة ذراع وبه ثمانون ومائتا عمود من الرخام على تيجانها طيقان من الحجارة . وقد نقشت تيجان الأعمدة وهياكلها وثبّتت الوصلات فيها بالرصاص في منتهى الإحكام . وبين كل عمودين ستة أذرع مغطاة بالرخام الملوّن الملبّس بشقاق الرصاص . والمقصورة في وسط الحائط الجنوبي ، وهي كبيرة جداً تتسع لستة عشر عموداً ، وعليها قبّة عظيمة جدا منقوشة بالمينا على نسق ما وصفت . وهي مفروشة بالحصير المغربي وبها قناديل ومسارج معلّقة بالسلاسل ومتباعدة بعضها عن بعض . وبها محراب كبير منقوش بالمينا ، وعلى جانبيه عمودان من الرخام لونهما كالعقيق الأحمر وأزار المقصورة كله من الرخام الملوّن . وعلى يمينه محراب معاوية ، وعلى يساره محراب عمر رضي الله عنه ، وسقف هذا المسجد مغطى بالخشب المنقوش المحلّى بالزخارف . وعلى باب المقصورة وحائطها المطلّان على الساحة خمسة عشر رواقاً عليها أبواب مزخرفة ارتفاع كل منها عشرة أذرع وعرضه ستة . عشرة من هذه الأبواب تفتح على الجدار الذي طوله عشرون وأربعمائة ذراع وخمسة منها على الجدار الذي طولة خمسون ومائة ذراع . وقد زيّن منها باب غاية الزينة ، وهو من الحسن بحيث تظنّ أنه من ذهب ، وقد نقش بالفضة وكتب عليه اسم الخليفة المأمون ويقال أنه هو الذي أرسله من بغداد . وحين تفتح الأبواب كلها ينير المسجد حتى لتظنّ أنه ساحة مكشوفة أما حين تعصف الريح وتمطر السماء وتغلق الأبواب فإن النور ينبعث للمسجد من الكوّات . وعلى الجوانب الأربعةمن الحرم المسقوف صناديق من مدن الشام والعراق يجلس بحانبها المجاورون ، كما هوالحال في المسجد الحرام بمكة شرّفها الله تعالى» [137] .

ويبدو أنه تتداخل المعلومات لدى ناصر خسرو ، وتختلط لديه الذاكرة وهو يكتب ، فما قدّمه تضمّن جزءا من الصخرة وآخر من المسجد الجنوبي وثالث من

الأسوار ورابع من المباني المحيطة، ثم يعود إلى القبّة فيقول: «وصف قبّة الصخرة: بني هذا المسجد بحيث تكون الدكّة في وسط الساحة، وقبة الصخرة في وسط الدكّة والصخرة وسط القبّة، وقبّة الصخرة بيت مثمّن منظم، كل ضلع من أضلاعه الثمانية ثلاث وثلاثون ذراعاً وله أربعة أبواب على الجهات الأربع الأصلية، باب شرقيّ وآخر غربيّ وثالث شماليّ ورابع جنوبيّ، وبين كل بابين ضلع وجميع الحوائط من الحجر المنحوت وارتفاعها عشرون ذراعاً. ومحيط الصخرة مائة ذراع وهي غير منتظمة الشكل لا هي مدوّرة ولا مربّعة ولكنها حجر غير منتظم كحجارة الجبل، وقد بنوا على جوانب الصخرة الأربعة أربع دعائم مربعة بارتفاع حائط الدكّة المذكورة، وبين كل دعامتين على الجوانب الأربعة عمودان اسطوانيان من الرخام بنفس الارتفاع.

وعلى قمّة تلك الدعائم وهذه الأعمدة الاثني عشر بنوا القبّة التي تحتها الصخرة، والتي يبلغ محيطها مائة وعشرون ذراعاً. وبين حائط هذا البناء والدعائم والأعمدة ثماني دعائم أخرى مبنية من الحجارة المنحوتة، وبين كل اثنين منها ثلاثة أعمدة من الرخام الملوّن على أبعاد متساوية بحيث يكون في الصفّ الأول عمودان بين كل دعامتين ويكون هنا ثلاثة أعمدة بين كل دعامتين. وعلى تاج كل عمود أربعة عقود، على كل عقد طاق. وعلى كل عمود عقدان فوق كل منهما طاق. وهكذا يكون على العمود متكأ لطاقين. وعلى الدعامة متكأ لأربعة فكانت هذه القبّة العظيمة في ذلك الوقت مرتكزة على هذه الدعامات الاثنتي عشرة المحيطة بالصخرة، فتراها على بعد فرسخ كأنها قمّة جبل، لأنها من أساسها إلى قمّتها ثلاثون ذراعاً، وهي تستند إلى أعمدة ودعامات ارتفاعها عشرون ذراعاً وقبّة الصخرة مشيّدة على بيت ارتفاعه اثنتي عشرة ذراعاً وإذن فمن ساحة المسجد إلى رأس القبّة اثنتان وستون ذراعاً.

وأسقف وقباب هذه الدكة مكسوّة بالحجارة، وكذلك الدعائم والعمد والحوائط وذلك بدقّة قلّ نظيرها. والصخرة أعلى من الأرض بمقدار قامة رجل، وقد أحيطت بسياج من الرخام حتى لا تصل يدٌ إليها.

والصخرة حجر أزرق لونه، لم يطأها أحد برجله أبداً، وفي ناحيتها المواجهة للقبلة انخفاض، كأن إنساناً سار عليها فبدت آثار أصابع قدميه فيها، وسمعت أن

إبراهيم عليه السلام كان هناك، وكان اسماعيل طفلاً فمشى عليها وهذه ه آثار أقدامه. ويقيم في بيت الصخرة جماعة من المجاورين والعابدين وقد زيّنت أرضه بالسجّاد الجميل من الحرير وغيره، وفي وسطه قنديل من الفضة، معلّق بسلسلة فضيّة فوق الصخرة، وهناك قناديل كثيرة من فضة، كتب عليها وزنها، أمر بصنعها سلطان مصر، وقد قدّرت ما هناك من الفضة بألف من . . . . (نقص في الأصل).

ورأيت هناك أيضاً شمعة كبيرة جدا طولها سبعة أذرع وقطرها ثلاثة أشبار، لونها كالكافور الزياحي وشمعها مخلوط بالعنبر. ويقال أن سلطان مصر يرسل هناك كل سنة كثيراً من الشمع، منه هذه الشمعة الكبيرة، ويكتب عليها اسمه بالذهب» [138] .

وبعد جوله في ساحة القبّة واصفاً بعض القباب الصغيرة المحيطة بها كقبّة جبريل وقبّة النبيّ وقبة السلسلة وقبّة جبريل، يعود إلى الصخرة قائلاً:

«وتحت الصخرة غار كبير يضاء دائماً بالشمع، يقال أنه حين قامت الصخرة خلا ما تحتها، فلما استقرّت بقي هذا الجزء كما كان.» [139] . ثم يكمل ناصر خسرو رحلته حول المنطقة واصفاً الطرق والحواري وما تؤدي إليه.

يلفت انتباهنا أنه لم يتحدث عن نقوش وزخارف القبّة ومعمارها المثمّن الداخلي، وعن زخارف الشكل الدائري الذي أسهب في توصيف أعمدته، ولم يذكر المثمّن الداخلي وما عليه من نقوش مبهرة، وكما سبق فإن المعلومات لدى ناصر خسرو متداخلة مضطربة، ويبدو أنه زار المكان مرّة واحدة وجمع معلوماته كلها في يوم واحد وحين بدأ كتابتها لم تسعفه ذاكرته على تنظيم معلوماته فتداخلت، لأن الواقع الحالي للمكان يختلف بشكل يكاد يكون شاملاً، حتى على صعيد التسميات التفصيلية للأماكن، ولكن توصيفه للمكان يعتبر الأشمل والأوسع في هذا المجال. ويلاحظ المطّلع على النص بأنه ناصر خسرو وهو الشيعي العلويّ قال (رضي الله عنه) عندما ذكر عمر بن الخطّاب، ولا ندري هل هذه الترضية من أصل الكتاب أم أن المحقق أو المترجم هو الذي أضافها، خصوصاً أنه لم يذكرها عند ذكر معاوية بن أبي سفيان. كما يلاحظ

القارئ أيضاً إيراد العديد من القصص حول المكان دون التثبّت من صحّتها، رغم أن الرحّالة كان على اطلّاع وافر في هذا المجال.

5. الهروي (ت 611 هـ)

هو أبو الحسن علي بن أبي بكر بن عليّ الهروي، رحّالة مؤرخ، أصله من هراة ومولده في الموصل، طاف البلاد وتوفي بحلب، ويقول ابن خلّكان بأنه لم يترك برّاً ولا بحراً ولا سهلاً ولا جبلاً من الأماكن التي يمكن قصدها ورؤيتها إلا رآه ولم يصل إلى موضع إلا كتب خطّه في حائطه»[140]. اعتمد الهروي الإيجاز في توصيفه للمسجد الأقصى وقبّة الصخرة وتداخلت لديه المعلومات بينهما، فتارة يتحدث عن المسجد الأقصى وأخرى عن قبّة الصخرة، يقول:

«به قبّة الصخرة: وهو موضع عُرج بالنبيّ عليه السلام، وبه الصخرة التي عُرج به من عليها وقدمُه فيها. وهذه الصخرة رأيتها زمن الفرنج. شمالي هذه القبّة ودائرها درابزين من الحديد كالبيت، وهي الآن من الجانب القبلي وتحتها دكّة وهي عليها مبنية. والصخرة شبر وافٍ وعلوّها مقدار ذراعين ودائرها يزيد على أربعة أذرع، وتحت القبّة مغارة الأرواح ذكروا أن أرواح المؤمنين يجمعها الله بها، وينزل إلى المغارة في أربع عشرة درجة، ويقال إن قبر زكريا عليه السلام بهذه المغارة والله أعلم، وقرأت كتابة في سقف هذه القبّة ما هذه صورتها: بسم الله الرحمن الرحيم ﴿الله لا إله إلا هو الحيّ القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الأرض﴾ الآية، والكتابة بالفصّ المذهّب. وهذه القبّة لها أربعة أبواب، ودخلتها زمن الفرنج سنة تسع وستين وخمسمائة، وكان قبالة الباب الذي إلى مغارة الأرواح صورة سليمان بن داود عليه السلام عمد التأزير الحديد، وغربيّه باب من الرصاص عليه صورة المسيح ذهباً وهو مرصّع بالجوهر، الباب الشرقي إلى جانب قبّة السلسلة وعليه عقد مكتوب اسم القائم بأمرالله أمير المؤمنين وسورة الإخلاص وتحميد وتمجيد وعلى سائر الأبواب كذلك لم تغيّره الفرنج وإلى جانب هذه القبّة من الشرق قبّة السلسلة التي كان يحكم بها سليمان بن داود عليه السلام، وشمالي هذه القبّة دار القسوس بها من العمُد وعجائب الصنعة ما أذكره عند ذكر الأبنية والآثار إن شاء الله تعالى»[141].

وقد مرّ بنا كيف أن هناك مشكلة في قراءة الهروي لاسم القائم بأمر الله، وهو أول سلاطين الفاطميين، بينما دخلت القدس تحت حكمهم في فترة حكم المستنصر أي بعد فترة طويلة من وفاة القائم بأمر الله. كما نلاحظ الاختصار المخلّ في توصيف الهروي حيث لم يذكر شيئاً عن معمار المكان من حيث هو مثمّن خارجي ضمّ مثمناً أصغر وبناء دائرياً تحته الصخرة، ولم يقل شيئاً عن الزخارف والنقوش التي تملأ جدرن المسجد كلّها، وكان أكبر همّة قياس المسافات بالخطوات والذراع، حتى أضاع بهجة متعته وتأمله في المكان بالكتاب في قياسات المكان وتفاصيلها. وينعطف الهروي بعد ذلك لتوصيف المسجد الأقصى وتتداخل لديه المعلومات أيضاً فيقول:

«المسجد الأقصى: به محراب عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ولم تغيّره الفرنج، وقرأت في سقف قبّة الأقصى ما هذه صورته﴿ سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى﴾ نصر من الله لعبد الله ووليّه أبي الحسين علي الإمام الظاهر لإعزاز دين الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه الأكرمين، أمر بعمل هذه القبّة وإذهابها سيدنا الوزير الأجلّ صفيّ أمير المؤمنين وخالصته أبوالقاسم علي بن أحمد أيّده الله ونصره، وكمل جميع ذلك إلى سلخ ذي القعدة سنة ست وعشرين وأربعمائة، صنعة عبد الله بن الحسن المصريّ المزوّق. وجميع الكتابة والأوراق بالفصّ المذهّب، وجميع ما علي الأبواب من آيات القرآن العزيز وأسامي الخلفاء لم تغيّره الفرنج وقرأت على صخرة مكتوباً ما هذه صورته: طول المسجد الأقصى سبعمائة ذراع بذراع الملك وعرضه أربعمائة وخمس وخمسون ذراعاً بذراع الملك. وهذه الصخرة باقية في حائط شمالي الأقصى.» [142].

ويبدو أنه تذكّر ما سبق وأن نسيه عن قبّة الصخرة فيعود للقول:

«ورواق قبّة الصخرة مبني على ست عشرة اسطوانة من الرخام وعلى ثمانية أركان، والقبّة التي داخله مبنية على أربعة أركان واثني عشر عموداً ودائرها ستة عشر شباكاً والقبّة دائرها مائة وستون ذراعاً، ودائر البنية العظمى التي تحوي الجميع ثلاثمائة

وأربعة وثمانون ذراعاً، ودائر الجميع مع قبّة السلسلة مع ما يلائمه من العمارة أربعمائة واثنتان وثمانون ذراعاً وعلوّ الدرابزين الحديد الذي يحوي الصخرة قامتان، وأبواب قبّة الصخرة أربعة من الحديد، باب منها إلى باب الرحمة وباب منها إلى باب جبرائيل، وباب إلى القبلة، وباب إلى قبّة السلسلة، ودائر قبّة السلسلة ستون خطوة، ومغارة الأرواح ارتفاعها قامة وبسطة وسعتها إحدى عشرة خطوة من الشرق إلى الغرب، ومن الشمال إلى الجنوب ثلاث عشرة خطوة، ودرجها أربع عشرة درجة، وفي سقفها روزنة من ناحية الشرق سعتها ذراع ونصف، ودائر المغارة خمسون ذراعاً، سعة الرواق خمس عشرة خطوة، طوله من القبلي إلى الشمالي أربع وتسعون خطوة. علوّ قبّة الأقصى ستون ذراعاً دائرها ستة وتسعون ذراعاً، دائر أسفلها مربعاً مائة وستون ذراعاً، طول الأقصى من القبلة إلى الشمال مائة وثمانية وأربعون ذراعاً. » [143].

المرحلة الثالثة: الأيوبيون

يتناول الكتاب هنا فترة من أكثر الفترات اضطراباً في تاريخ الأمة الاسلامية، حيث كان خليفة المسلمين، سواء في بغداد أوالقاهرة أو قرطبة لا يهمّه من أمر الأمة شيء، ولا يحفل بما يواجهها من أخطار ويتهددها من انقسام ما دام اسمه مذكوراً على منابر الجمعة والأعياد، فنشأت إمارات، واقتتلت وتناحرت، ولم تبدأ عملية توحيد الأمّة إلا في زمن الزنكيين الذين ضربوا مثلاً في التضحية والاهتمام بشؤون الأمّة يساعدهم في ذلك مجموعة من قوّادهم كان في مقدمتهم أسدالدين شيركوه وابن أخيه يوسف بن أيوب، الذين استطاعوا الإمساك بزمام الأمور في مصر والشام وتأسيس سلطنة نسبها بعض المؤرخين إلى جدّهم «أيوب» فقالوا الدولة الأيوبية، بينما نسبها البعض للقادة أنفسهم فقالوا: الدولة الصلاحية. وخروجاً من الاختلاف ارتأى الكاتب استخدام اسم «الدولة الأيوبية» لأنه الأكثر انتشاراً على ألسنة المؤرخين.

الأيوبيون فئة من قادة الجيوش، من ذوي الأصول التركية (الغزّ)، كانوا تابعين للإمارة الزنكية في الموصل، أرسلهم أميرها نور الدين وهو سنّيّ المذهب، لمساعدة الخليفة الفاطمي العاضد لدين الله الفاطمي عندما استنجد بهم، ولما أمسكوا بنواصي

الأمور في مصر ألغوا الخلافة الفاطمية، وخلعوا طاعة الدولة الزنكية وأقاموا دولتهم التي لم تعمّر لأكثر من مائة عام.

ارتبط اسم الأيوبيين بسلطان حرّر القدس من الفرنجة، وأقام العدل وإعاد البلاد إلى حظيرة الخلافة السّنّيّة بعد مائتي عام تحت السيطر الفاطمية الشيعية، ونعرض هنا أيضاً لما أحدثه الأيوبيون من إضافات في مجال النقوش والزخارف الفنية الإسلامية بشكل عام، وما الذي قدّموه لقبة الصخرة، أما موضوع الختام في هذا الباب فهو رصد ما ورد في كتب التاريخ من تغييرات جاء بها الأيوبيون لإعادة الصخرة لهويّتها الأولى بعد تحريرها من الفرنجة.

لمحة تاريخية حول الأيوبيين

الأيوبيون مجموعة من قادة الجيوش ذوي الأصل الكردي. عملوا في خدمة غيرهم، قبل أن يبدأوا بالعمل لخدمة أنفسهم وإقامة دولة باسمهم[144].

وارتبطت الدولة الأيوبية باسم مؤسسها يوسف بن أيوب بن شاذي، الذي لم يكن أحد من المؤرخين يعرف عنه شيئاً، ولا عن أهله، ومع كل التقصي والبحث، ظلت المعلومات عنه شحيحة، ورغم أنه أصبح سلطان مصر والشام والمغرب، ورغم اهتمام العرب بالأنساب، إلا أن نسب صلاح الدين يقف عند جدّه شاذي، الذي لا يُعرف عنه الكثير، لذا فإن صلاح الدين هو أبو المظفر يوسف بن أيوب بن شاذي الملقب بالملك الناصر صلاح الدين، إلا أن المقريزي يرى أن نسبه هو «يوسف بن أيوب بن شاذي بن مروان بن يعقوب نجم الدين الملقّب بالملك الأفضل أبي سعيد، والد السلطان صلاح الدين يوسف»[145].

يقول بعض المؤرخين، أن أباه وأهله من (دوين) وهي بلدة في آخر أذربيجان

وأنهم أكراد روادية، والروادية بطن من الهذبانية، وهي قبيلة كبيرة من الأكراد.

يقول أحمد بن خلكان: قال لي رجل فقيه عارف بما يقول وهو من أهل دوين إن على باب دوين قرية يقال لها (أجدانقان) وجميع أهلها أكراد روادية وكان شاذي- جد صلاح الدين- قد أخذ ولديه أسد الدين شيركوه ونجم الدين أيوب وخرج بهما إلى بغداد ومن هناك نزلوا تكريت، ومات شاذي بها، وعلى قبره قبة داخل البلد[146].

ولد صلاح الدين سنة 235هـ/ 849م، بقلعة تكريت لما كان أبوه وعمه بها، والظاهر أنهم ما أقاموا بها بعد ولادة صلاح الدين إلا مدة يسيرة، ولكنهم خرجوا من تكريت في بقية سنة 235هـ التي ولد فيها صلاح الدين أو في سنة ثلاث وثلاثين لأنهما أقاما عند عماد الدين زنكي بالموصل ثم لما حاصر دمشق وبعدها بعلبك وأخذها جعل فيها لنجم الدين أيوب موقعاً في الجيش، وذلك في أوائل سنة أربع وثلاثين.

يقول إبن خلكان: أخبرني بعض أهل بيتهم، وقد سألته: هل تعرف متى خرجوا من تكريت؟ فقال سمعت جماعة من أهلنا يقولون إنهم أخرجوا منها في الليلة التي ولد فيها صلاح الدين فتشاءموا به وتطيروا منه، فقال بعضهم لعل فيه الخيرة وما تعلمون، فكان كما قال، والله أعلم[147]. ولم يزل صلاح الدين تحت كنف أبيه حتى ترعرع، ولما ملك نور الدين محمود بن عماد الدين زنكي دمشق لازمه نجم الدين أيوب، الذي وصل لمرتبة «أمير» لدى الزنكيين، وبقي في خدمتهم هو وولده صلاح الدين الذي كانت مخايل السعادة عليه لائحة، والنجابة تقدمه من حالة إلى حالة، ونور الدين يرى له ويؤثره، ومنه تعلم صلاح الدين طرائق الخير وفعل المعروف والاجتهاد في أمور الجهاد. وبثقة نور الدين استطاع صلاح الدين أن يتبوّأ مركزاً عسكرياً في الجيش، وقد أثبت صلاح الدين أنه تابع مخلص وجندي مطيع، ونتيجة إخلاصه وإخلاص أبيه وعمّه لنور الدين أصبحت لهم مكانة طيبة. وشارك مع نور الدين في مختلف غزواته فازدادت مكانته حتى أصبح نائباً لعمّه أسد الدين عندما وجّهه نور الدين للدفاع عن مصر في وجه الفرنجة.

تولّى أسد الدين شيركوه، عمّ صلاح الدين الوزارة للعاضد الفاطمي، الذي كان طلب مساعدة نور الدين لضمان استقرار الوضع في مصر، ولما حدث ذلك بدأ أسد الدين التفكير في إلغاء الخلافة الفاطمية لصالح الدولة العباسية، حسب خطة نور الدين، ولكن الظروف في مصر لم تكن تسمح بذلك، ومرض أسد الدين ومالبث أن مات، فأصبح صلاح الدين وزيراً للدولة الفاطمية.

دبّ الخلاف بين صلاح الدين ونورالدين، لأن الأخير كان يريد خلع الفاطميين فوراً، بينما كان صلاح الدين يرتّب الأمور في اتجاه آخر كما يقول المحللون لتلك الفترة، «وفيها (سنة 589هـ) سار الأمير شمس الدين تورانشاه أخو صلاح الدين الى اليمن وذلك لشدّة خوف صلاح الدين وأهله من الملك العادل نورالدين أن يدخل مصر وينتزعهم منها، فأحبوا أن يكون لهم مملكة يصيرون إليها»[148]، ولكن الخلاف لم يصل حدّ القطيعة، إذ أدرك صلاح الدين اللحظة المناسبة، ودعا للخليفة في بغداد، وقطع الخطبة للفاطميين[149].

وبعد أيام مات العاضد لدين الله آخر الخلفاء الفاطميين، فأصبح الباب مشرعاً لصلاح الدين لتولي حكم مصر مباشرة، وساعده في ذلك موت نور الدين، فاستصدر أمراً من الخليفة العباسي بتوليته سلطاناً على مصر والمغرب والشام، وقام بحملة سريعة أنهى فيها حكم الدولة الزنكية، وأصبح هو سلطان البلاد، وسمّيت سلطته آنذاك بالدولة الأيوبية، نسبة لأبيه أيوب، مع أن بعض المؤرخين يسميها بـ(الصلاحية) نسبة لصلاح الدين نفسه كما فعل أبو شامة في عنوان كتابه، «الروضتين في أخبارالدولتين، النورية والصلاحية»، مستبعداً اسم الدولة الزنكية واسم الدولة الأيوبية.

تسلّم صلاح الدين الملك بالديار المصرية يوم وفاة العاضد في يوم عاشوراء 588هـ، وتوفي في العام الذي يليه يوم الأربعاء بالكرك لثلاث بقين من صفر سنة 589 هـ/ 1193م، وكان عمره ستاً وخمسين سنة وشهوراً[150]، ودفن في دمشق. وفي سنة 570 هـ وصل الى دمشق وفتحها وتسلّمها بغير قتال، وفي سنة 575هـ كانت وقعة مرج العيون بينه وبين الفرنجة، فأسر منهم العديد. وفي سنة 578 هـ، بعث بأخيه

ظهيرالدين الى اليمن فملكها، وفي سنة 583 هـ التقت معه الفرنجة بصفورية فأسرَ من الاسبتارية عدداً، وفيها تسلّم طبرية، وبعدها كانت وقعة حطين، وأخذ من الفرنجة صليب الصلبوت[151] وعبر به منكّساً في دمشق، ثم نزل الى بيت المقدس، وكان فيه ستون ألف مقاتل فتسلّمه بالأمان بعد أن قرر الضريبة على الناس[152]. وبعد الفتح مكث صلاح الدين في القدس حتى رمضان فأحكم سور المدينة وعمّق الخندق حول المناطق ضعيفة الاستحكام، واستخدم ألفين من أسرى الفرنجة لتحصين المدينة[153].
أكمل صلاح الدين سيطرته على بيت المقدس، ثم بدأ مرحلة من الحرب ضد المواقع الفرنجية التي أخذت في الانهيار واحدة تلوالأخرى، لكنه كان ينتصر مرة، كما حدث في عسقلان ويافا، وينكسر أخرى، كما حدث في عكا وأرسوف، ويصالح في ثالثة كما حدث في الرملة[154]، وامتدت دولته امتداداً سريعاً شمل مصر وسوريا وشمال العراق والحجاز.

النقوش والرموز الأيوبية وفلسفتها

يبدو أن الممالك والسلطنات والإمارات الإسلامية من ذوات القرن الواحد فما دون ذلك زمنياً، ذات الطابع العسكري البحت، لم يكن تأسيسها، ولا نشأتها ولا توجّهاتها وأهدافها ولا عمرها بالذي يتيح لها أن تكون ذات أثر واضح في بناء الحضارات، أو في الإضافة لمكونات الحضارات التي سبقتها، مع أنها ونتيجة لنزعتها الفكرية وانتمائها الديني أو الطائفي، قد تكون سبباً لطمس بعض مكوّنات تلك الحضارات السابقة. فالقادة العسكريون لا يأبهون إلا لسلطتهم التي حصّلوها ممّن كانوا قبلهم، الذين ربما فعلوا نفس فعلتهم، فالأيوبيون ورثة الزنكيين الذين هم ورثة السلاجقة الذين هم ورثة البويهيين، وقد عمل صلاح الدين على شطب الخلافة الفاطمية لصالح الدولة الزنكية، ثم شطب الدولة الزنكية لصالح دولته الخاصة (الأيوبية) وقد قضى عمره محارباً لايتوقف إلا لتحرير مدينة أو لفكّ حصار أخرى، ولم يكد يستتب الأمر له حتى وافته المنية فحدث لدولته ما حدث لمثيلاتها من التفكك والتجزؤ لإقطاعات متنازعة بين الأبناء والأعمام وأبناء الأعمام حتى أتى المماليك واستولوا على سلطتهم وأقاموا دولتهم.

لذا لم يتمكن الأيوبيون من فعل شيء حضاري فني زخرفي في قبة الصخرة أو في غيرها، وإنما كان جلّ ما فعلوه إعادة إعمار القلاع التي خرّبت أثناء الحرب وتحصينها وحفر الخنادق حول المدن استمراراً للاستعدادات المطلوبة للحروب القادمة، وإقامة الخانقات والسُّبُل والأربطة والتكايا والزوايا الصوفيّة(*). من هنا لم يكن لدى الأيوبيين أي توجّهات فنية حضارية، تاركين الأمّة تتعامل مع هذه الأمور تحت حراستهم العسكرية.

وقد سبق وذكرنا أن الفنون تسير في طريق تطوّرها بخطوات متسلسلة لا يكسرها التغيّر السياسي، ولا تظهر عليها متغيّرات التطورّ إلا في فترات متباعدة نسبياً، لذا فالنمط التزييني الزخرفي الذي كان سائداً إبان الحكم الفاطمي لم يتغيّر إلا في الفترة المملوكية، حيث جلب المماليك واستحدثوا أنماطاً زخرفية مغايرة لما عُرف لدى الفاطميين.

لم تكن هناك ملامح فنية للأيوبيين تميّزهم عن سابقيهم ويتركون بها بصمة تبقى بعدهم، ففي المتحف الإسلامي في القاهرة ليس سوى بضعة قطع خزفية تحمل الطابع الفاطمي والنقوش الفاطمية حتى أن نسبتها للأيوبيين إنما كان بسبب الفترة الزمنية لا بسبب تأثير الأيوبيين في أساليب النقش والتزيين[155]، مقارنة بما فعله الفاطميون قبلهم والمماليك بعدهم. لذا لا رموز ولا نقوش ولا إشارات لدى الأيوبيين، عدا بعض النقود المسكوكة آنذاك، ولم يتركوا إلا بعض تغييرات ضرورية في المناطق التي خضعت لسلطانهم خلال الأعوام التي حكموا فيها البلاد.

النقوش الأيوبية في قبة الصخرة

كان الفرنجة كالأيوبيين، قوة عسكرية هدفها السيطرة على البلاد، ولأنهم يدينون بالمسيحية واحتلوا أماكن يدين أهلها بالإسلام الذين يرفعون شعارات الإسلام

ورموزه، فقد عمد الصليبيون لتحويل أماكن العبادة الإسلامية كالمساجد والمقامات والأضرحة إلى أماكن عبادة مسيحية كالكنائس والأديرة والصوامع بتغيير الرموز المميِّزة للمكان. ونظراً لأن الرموز الظاهرة التي تميّز بين الهويتين (الإسلامية والفرنجية) واضحة وبسيطة وسهلة التغيير، فإن تحويل الأماكن من هذه الهوية إلى تلك ليس بالأمر الصعب، خصوصاً مع وجود المكوّنات المشتركة بين الهويتين في أماكن العبادة، كالقبة والمحراب والمنبر، وليس من اختلاف سوى في اللوحات المعلقة، واتجاه الصلاة، وأدوات الطقوس، وكلها سهلة التغيير، لذا كان الفرنجة ينتزعون الهلال عن القبة ويعلّقون عليها الصليب، وينشئون محراباً لجهة الشرق، ويضيفون ما يشاؤون من صور الأنبياء والقديسين والصالحين والرهبان، ويعدّون منضدة في المنتصف لإجراء الطقوس المختلفة، ثم يأتي المسلمون فينتزعون الصليب وينصبون الهلال، ويعيدون المحراب لجهة الجنوب، ويزيحون طاولة الطقوس لتصبح دكة للمؤذن أو كرسيّاً للقارئ والإمام[156]، هذا إذا لم يقوموا بهدمها كلها. وهكذا يتعاقب المتحاربون على المكان.

أما أن تكون هويّة فنية ذات طابع حضاري تحمل سمات تميّز مبتكريها بشكل خاص عمن كانوا قبلهم أو من يأتون بعدهم فهذا ما لم يفعله الفرنجة، وكذلك الأيوبيون، إذ كلاهما جاء كقوة عسكرية محاربة، هذا ليحتل البلاد ويسيطر عليها وذاك ليحررها من أولئك ويسيطر عليها. إن الإنتاج الفني الحضاري يستلزم الاستقرار والهدوء وإطلاق العنان لخيالات المبدعين بعد استيعابهم للفكر والإيديولوجيا التي تسود حياتهم ويقتنعون بها حدود التشرّب والانتماء، حتى يتمكنوا من إعادة إنتاجها في صيغ فنية ونقوش إبداعية عالية المستوى، وهذا ما لم يحدث لدى طرفي المعادلة: الفرنجة والأيوبيين.

فالطرف الأول جاء بعقيدة جاهزة ذات تاريخ عريق في الأعمال الفنية السابقة والموجودة أمامه في كنائس القدس كلها، لذا ليس هناك حاجة للمزيد، الذي لم يكن الوقت والظرف يسمح به أيضاً، أما الطرف الثاني فهو كذلك يحمل عقيدته التي انبثق منها وعنها ذاك التراث الفني الضخم عبر السنوات السابقة، سواء ما أنتجته خلافة أهل

السنّة في بغداد وبلاد الشام والحجاز أو ذاك الذي أنتجته الدول الشيعية المختلفة في مصر وإيران والمغرب العربي. وهي تراثات عظيمة تملأ الحواضر الكبيرة في دمشق والقدس والحجاز ومصر والأندلس والمغرب العربي، مما لا حاجة للمزيد منه. لذا فالصليبيون لم يغيّروا في الصخرة إلا ظواهر التكوينات المسيحية المتعلقة بالرموز الظاهرة كالصليب والصور وغير ذلك، ولم يتركوا نقوشاً أو تزيينات أو زخارف في الأماكن التي أقاموا فيها، وقد اعتبروا نقوش الصخرة مما لا يناقض عقائدهم، أو لم يجدوا من الوقت أو الجهد أو الرغبة في تغيير ما يروا فيه مناقضاً، كما ذكر الهراوي الذي قرأ آية الكرسيّ على القبة.

التغييرات التي أحدثها الأيوبيون في قبة الصخرة

كان للدولة الأيوبية خصمان أساسيان، أحدهما تمّ إخراجه من التاريخ وهو الدولة الفاطمية والثاني كان في طور عملية الإخراج، وهو الحركة الفرنجية الغازية للبلاد الإسلامية. وبالقدر الذي حرص فيه صلاح الدين على إعادة المسجد الأقصى وقبة الصخرة لحالتهما الأولى، فإنه حرص على طمس ما أنتجه الفاطميون، وطمس أسمائهم عن الكتابات التي توثق لما عملوا[157]، فعندما فتح صلاح الدين القدس (583 هـ - 1187) أعاد البناء إلى حاله القديم، فأزال معالم الكنيسة ورفع المذبح ومحا الصور والتماثيل وأزال عن الصخرة الرخام الذي كان الفرنجة قد كسوها به اعتقادا منه بأن الرخام المصطنع يقلل من جمالها الطبيعي، وقد زيّن القبة من الداخل بالنقوش الجميلة وجدد بعض رخام الجدران[158].

وإنك لتقرأ اليوم (1956م) على سقف القبة من الداخل وفوق أقواس الدهليز الذي يعلو رقبة القبة من الداخل الكلمات التالية: بسم الله الرحمن الرحيم. أمر بتجديد تذهيب هذه القبة الشريفة مولانا السلطان الملك الناصر العالم العادل العامل صلاح الدين يوسف بن أيوب تغمّده الله برحمته وذلك في شهور سنة ست وثمانين وخمسمائة[159].

ويبدو ان أمر التجديد قد صدر في عصر صلاح الدين، ولكن تنفيذه تمّ بعد ذلك، لأن كلمة (تغمّده الله برحمته) الموجودة في النص، تشير إلى أن التجديد تمّ تنفيذه بعد وفاته. ولربما لم يكن في الفترة الأيوبية، وإنما فيما بعد لأن استخدام هذا النوع من الخط لم يكن معروفاً آنذاك، وإنما بعد ذلك بكثير، فهو بصفته الحالية المكتملة من خطوط الدولة العثمانية. وقد أضاف أبناء صلاح الدين بعض الإضافات لمسجد القبة فقد وضع الملك العزيز عثمان بن صلاح الدين الحاجز الخشبي الذي يحيط بالصخرة [160]، كما ذكر الحنبلي أن هؤلاء كانوا يكنسون الصخرة بأيديهم ويغسلونها بماء الورد[161].
وقد انشغل ورثة صلاح الدين بصراعاتهم الداخلية واستعان بعضهم بالصليبيين لقتال الآخرين[162]، وتمّ عقد اتفاقيات أعادت القدس للصليبيين ما أثار حفيظة الأمة وأهاج نفوسها على أولئك الأمراء الذين فرّطوا بالقدس بعد أن قام والدهم بتحريرها، وهو ما حفز كبار قادة المماليك الذين ملأوا قصور الأيوبيين في مصر، لإسقاط السلطنة الأيوبية، وإقامة نظام حكم جديد.

هوامش الفصل الخامس

[1] يذكر المقريزي في خططه ثقته بالنسب الفاطمي ويشاركه عدد من المؤرخين كابن خلدون وغيره بينما يشكك العديد من المؤرخين في ذلك النسب وينسبون الفاطميين لجدّ يهودي أو مجوسي . انظر المقريزي . الخطط والآثار . ج1 ص 349 ، ومقدمة ابن خلدون بشرح علي عبد الواحد . ج1 ص 234-240 ، وتعود مسألة التشكيك في نسبهم إلى محاضر الخليفة العباسي القاهر نتيجة خروجهم عليه واستقلالهم بدولتهم والخطبة لهم في البلاد التي حكموها بما في ذلك مكة والمدينة والقدس ، بل وفي بغداد لمدة عام كامل . انظر : ابراهيم شعوط وزكي غيث . 1992 . مصر من عهد بناة القاهرة . القاهرة . ص 81 . (الملاحص صورة رقم 6)

[2] تتضارب الروايات حول قيام الفاطميين بفرض مذهبهم وعقائدهم على الناس ، ففي رواية للمقريزي أن رجلاً ضُربَ وطيف به لأنه امتلك نسخة من موطأ مالك (اتعاظ الحنفا . ج2 وقائع سنة ثمانين وثلاثمائة) ، بينما يذكر المقريزي نفسه أن الجامع الأزهر كان جامعة تُدرّس فيها المذاهب الأربعة وأن مكتبة دار العلم التي أنشأها الحاكم بأمر الله حوت كل كتب أهل السنة وأنه كانت تحتوي ، على سبيل المثال ، مائة وعشرين نسخة مخطوطة من تاريخ الطبري (المقريزي . نفس المصدر . نفس السنة) .

[3] الملك المؤيد عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن علي بن محمد بن عمر بن شاهنشاه أيوب الشافعي ، المختصر في أخبار البشر ، المعروف بتاريخ أبي الفداء ، بيروت د . ت ، ج 3 ص 18 . وعبد الله بن ميمون القدّاح هو ابن ميمون القدّاح أحد غلاة الشيعة وكان عبد الله واسع العلم كثير المعارف وكاد أن يطلع على جميع مقالات الخليقة فرتّب له مذهباً وجعله في تسع دعوات ودعا الناس إلى مذهبه فاستجاب له خلق وكان يدعو إلى الإمام محمد بن اسماعيل وظهر من الزهواز ونزل بعسكر مكرّم فصار له مال واشتهرت دعاته فأنكر الناس عليه وهمّوا به ففرّ إلى البصرة ومعه من أصحابه الحسين الأهوازيّ فلما انتشر ذكره بها طُلب ، فصار إلى بلاد الشام وأقام بسلمية وبها ولد له ابنه أحمد الذي قام بالدعوة بعد أبيه . المقريزي . الخطط . ج1 ص 395 -396 . مكتبة المصطفى الإلكترونية .

[4] عبد الله محمد جمال الدين . 1991 . الدولة الفاطمية . القاهرة : دار الثقافة . ص 18-19 .

[5] ابن الاثير . سابق . ج 6 . 240 .

[6] المقريزي . اتعاظ الحن . ج1 . ص 146 .

[7] ابن الاثير . سابق ، ص 266 .

[8] المقريزي . سابق . ص . ص 251 – 351 .

[9] ابو الفرج عبد الرحمن بن علي بن الجوزي . دت . المنتظم في تاريخ الملوك و الامم . ج 7 ، ص 255 – 256 .

[10] انظر : موقع الدراسات الاسماعيلية ، وموقع الدولة الفاطمية والكتب التي ينشرها الباحثون المؤيدون كما هو الحال في كتاب : جوناثان بلوم . فنون مدينة القاهرة : الفن والعمارة في شمال إفريقية ومصر الفاطمية . 2007 . مركز الدراسات الاسماعيلية ومطبوعات جامعة ييل ، وكذلك : محمود ابراهيم حسن . 1999 . الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي . القاهرة . دار غريب .

[11] انظر كتاب : فرج حسين الحسيني . 2007 . النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر . منشورات مكتبة الاسكندرية/ مصر . ص 23 ، وكذلك : محمد سهيل طقوش . 2001 . تاريخ الفاطميين . بيروت : دار النفائس . ص 26 .

[12] حامد سعيد . المدرسة المصرية في الفن والحياة . الفنون الاسلامية : أصالتها وأهميتها . 2001 . القاهرة : دار الشروق . ص10 .

[13] أنصار الرفاعي . 2002 . الأصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي . مصر : منشورات جامعة حلوان . ص 56

[14] الحسيني . سابق . ص 22 .

[15] حسن الباشا . تاريخ الفن الإسلامي . فصل من موسوعة تاريخ الفن الإسلامي . القسم الفاطمي بعنوان :

تاريخ الفن الفاطمي . ص 3 وانظر : حامد سعيد . سابق . عنوان الكتاب .

[16] أرنست كونل . 1966 . الفن الإسلامي . ترجمة أحمد موسى . بيروت : دار صادر . ص 44 .

[17] السابق . ص 49 – 50 .

[18] هاينز هالم . الفاطميون وتقالبدهم في التعليم، رسالة دكتوراه نشرها الكاتب على موقع صحيفة الأخدود . دون ترقيم في سلسلة كتب الدعوة الاسماعيلية .

[19] الرفاعي . الأصول . مصدر سابق . ص 565 .

[20] السابق . نفس الصفحة .

[21] الباشا . سابق . ص 3 .

[22] الباشا . ص 2

[23] إن مراجعة أولية للخزف والفسيفساء في الفترة الفاطمية في : زكي محمد حسن . 1955 . أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية . بيروت : دار الرائد العربي . ص 62 – 69، وكذلك حول الخشب المحفور وزخارفه في تلك الفترة . ص 121 – 155 . ومقارنتها ببقية النقوش والزخارف للأنظمة التي سبقت الفاطميين أو تلك التي جاءت بعدهم يرينا مدى التأثر والتأثير الذي عاشته تلك الفنون ومدى تلاقيها وتبادلها وتنوّعها في إطار وحدة مواصفاتها ومنهجيتها .

[22] البوقلمون هو نوع من النسيج المصري عرف في العصر الفاطمي . انظر : نجلاء محمد أمين جمعة . نسيج البوقلمون المصري في العصر الفاطمي وأثره في الأدب الفارسي . مجلة كلية الدراسات الإنسانية للبنات بالقاهرة – جامعة الأزهر (القاهرة) . – مج 81، ع 81 . – ص ص379 – 414 ص .

[23] المقريزي . اتعاظ الحنفا . مصدر سابق . ج1 ص 222

[24] حسن ابراهيم حسن . 1964 . تأريخ الدولة الفاطمية . القاهرة . ص 43 .

[25] جمال بدوي . 2004 . الفاطمية دولة التفاريح والتباريح . القاهرة : دارالشروق . الصفحات . 12، 21، 22، 43 .

[26] ناصر خسرو علوي . 1993 . سفر نامة . ترجمة يحيى الخشّاب . القاهرة : الهيئة المصرية العامة . ص 29–30 .

[27] هاينز هالم سابق . ص 35 حسب ترتيب نسخة الباحث .

[28] المقريزي . سابق . ج1 في أحداث سنة إحدى ثمانين وثلاثمائة للهجرة . ص 306 .

[29] المصدر نفسه . ج1 . 267 .

[30] الحسيني . العمائر ، سابق . ص 23 .

[31] يرى هاينز هالم أن الأزهر كان يدرّس الفقه الشيعي ولم يحدث أن أقيمت فيه مجالس لتدريس المعتقدات الشيعية . هالم . سابق ص 32 من نسخة الباحث .

[32] موسوعة الفن الإسلامي . سابق . من الموقع الإلكتروني المذكور . ص 2 . ولكن بعد تمحيص الروايات تبيّن أن الكلام المنقول عن المقريزي حول قيام جند الأيوبيين بفعل ذلك ليس دقيقاً وإنما حدث هذا على يد قبائل لواتة البربرية التي نقمت على الفاطميين نتيجة الأوضاع الاقتصادية السيئة التي مرّت بها الدولة فترة المستنصر بالله ، وفي هذا يقول المقريزي : « وحصل بربر قبيلة لواته (الذين عاشوا بدوا على الطوف الغربي لدلتا النيل في ليبيا اليوم) على عدد لا يحصى من الكتب الجميلة جمالاً لا يوصف بواسطة الشراء أو السرقة وأخذوها معهم . واستعمل خدمهم وجواريهم الأغلفة في صنع أحذية لأقدامهم، أما بالنسبة للأوراق فقد أحرقوها لأنها جاءت من القصر ، لاعتقادهم بأنها تضمنت عقائد دينية للمشارقة (الإسماعيليين)، وهي عقائد تتناقض مع معتقداتهم (السّنّيّة) . وشكّل الرماد تلالاً عظيمة في منطقة الأبيار (في دلتا النيل)، التي لا تزال حتى اليوم تدعى بتلال الكتب، ورميت كتب كثيرة في النهر أو أتلفت، لكن الكثير منها وصل العواصم الكبيرة . نقلاً عن هاينز هالم ص 83 .

[33] لا يعني توصيف الكتابات بالإخشيدية أو الفاطمية أو ما إلى ذلك أن الباحث يوافق على أن النظم السياسية هذه أوجدت خطوطاً سمّيت باسمها تحمل مواصفات وسمات خاصة، وإنما المقصود هو الخط في تلك

المرحلة التاريخية ليس إلا .

[34] الحسيني سابق . ص 165 .

[35] لمزيد من المعلومات حول تركيب الحرف العربي انظر : القلقشندي . صبح الأعشى في صناعة الإنشا . بمجلداته الأربعة عشر حيث أنفق الأجزاء 6.5.4 على شرح كيفية الكتابة .

[36] أنظر للتوسع في هذا الموضوع : سعد الدين أبو الحب . جذور الكتابة العربية الحديثة : من المسند إلى الجزم ، المجلة الفصلية . نيويورك : صوت داهش ، الاعداد 50 و51 ، 2009 . كلية بَروك . جامعة مدينة نيويورك ، ص 16 .

[37] غاستون فييت . أصول الجمال . سابق . ص 394 .

[38] السابق . نفس الصفحة بتصرّف .

[39] رفعت ، ابراهيم . 1994 . تعلّم أصول الخط الكوفي . القاهرة : دار ومكتبة الهلال . وكذلك : إياد حسين الحسيني . 2003 . التكوين الفني للخط العربي . بغداد : دار الشؤون الثقافية وجروس برس .

[40] الباشا . سابق . ص4 .

[41] عن المجلسي في تفسير بحار الأنوار ج22 ص 90 .

[42] السابق ، نفس الصفحة نقلاً عن ينابيع المودة لسليمان بن ابراهيم القندورزي ص 443 – 444 . (انظر الملاحق صورة رقم 7)

[43] المقدّسي البيشاري . 1877 . أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم . مطبعة بريل : ليدن/ هولندا . ص 15 .

[44] السابق ص 9 .

[45] السابق ص 167 .

[46] أبو الحسن علي بن أبي بكر الهروي . 2002 . الإشارات إلى معرفة الزيارات . تحقيق علي عمر . القاهرة : مكتبة الثقافة الدينية . ص31 . يرى الباحث أن هناك مشكلة في كلام الهروي ، إذ أن القائم بأمر الله الذي ذكر الهروي أنه رأى اسمه على سائر أبواب القبة ، تولى الحكم سنة 322هـ ، ولم تكن الدولة الفاطمية قد تجاوزت حدود المغرب العربي ، وقد دخلت القدس تحت الحكم الفاطمي سنة 359 هـ . ويرى الباحث أن كلام الهروي ليس صحيحاً وأنه لم يرَ الأبواب إنما سمع بذلك ، كما أخبر في مقدمة كتابه .

[47] أبو عبد الله المنهاجي السيوطي . 1983 . إتحاف الأخصا بفضائل المسجد الأقصى . تحقيق احمد رمضان احمد ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . من مقدمة المحقق ص 12 .

[48] عن : الأنس الجليل . مصدر سابق . ج2 ص 76

[49] العارف . سابق . ص87 .

[50] السابق . نفس الصفحة .

[51] ناصر خسرو . سابق ص 82 ، يلفت الانتباه أن كلام ناصر خسرو يشير إلى أن بناة القبة هم الفاطميون ، وهو مخالف لما ورد في الدراسات التاريخية ، إلاإذا كان مقصده إعادة بنائها بعد انهيارها بفعل الزلزال .

[52] العارف . سابق . ص 246 .

[53] سفر نامه . مصدر سابق ص 80

[54] العارف . سابق . ص 159 .

[55] نفسه . ص 174 . وقد ورد سابقاً في الهامش 48 اضطراب رواية الهروي حول ذلك ، ويبدو أن العارف قام بتصحيح رواية الهروي وغيّر اسم القائم إلى الظاهر بما يتوافق مع الفترة الزمنية للإعمار والترميم .

[56] العارف . سابق . 178 .

[57] شاكر لعيبي . 2005 . الفن الإسلامي : أصوله ورهاناته الاجتماعية . الشارقة : معهد الشارقة للفنون . ص 1 .

[58] إيناس حسني . سابق ، ص 36–37 ، بتصرف

[59] محمد ماهر حمادة. 1979. من وثائق الحروب الصليبية والغزو المغولي للعالم الإسلامي. بيروت: مؤسسة الرسالة. ص8.

[60] «الإفرنج» أو«الفرنج» أو «الفرنجة» هو التعبير الذي تداوله المؤرخون للفترة الصليبية للتعريف بتلك الحملات التي شنّت على العالم الإسلامي، ولم يتمّ استخدام «الصليبيون» إلا في القرن الثامن عشر لاستغلال الجانب الديني في الناس. انظر: ماهية الحرب الصليبية. قاسم عبده قاسم. 1993. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. ص 13-16

[61] محمد مؤنس عوض. 2000. الحروب الصليبية: العلاقات بين الشرق والغرب. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. ص 32.

[62] من رسالة فردريك امبراطور ألمانية للملك الكامل ابن الملك العادل ابن صلاح الدين الأيوبي، ذكرها الذهبي، محمد بن أحمد. 1960. العبر في خير من غبر. تحقيق صلاح الدين المنجد وفؤاد السيد. الكويت: دائرة المطبوعات والنشر. ج5. ص 102. وذكرها. محمد ماهر حمادة. الوثائق. ص 55.

[63] عوض. سابق. ص 34.

[64] انظر: مؤنس. الرحالة. سابق. حيث يعرض الكاتب للعديد من تجارب الحجاج من خلال ما كتبوه وأرادوا التعبير به عن تجربتهم الروحية في رحلاتهم.

[65] انظر الوثيقة التي كتبت سنة 808م وفيها أسماء القساوسة والرهبان في كنائس القدس وأديرته، وعرفت آنذاك باسم: مفكرة بكنائس القدس. Coomerortoriom of the Charches of Jerusalem: Palestine Pilgrims. 931-831pp وانظر: ماهية الحروب الصليبية. قاسم. ص 25، هامش رقم 27.

[66] في قوله تعالى: ﴿ألم. غُلبت الروم. في أقصى الأرض﴾ سورة الروم آية 1-3.

[67] لمزيد من التفاصيل حول المعركة انظر: ابن القلانسي. ذيل تاريخ دمشق. ص 99. وكذلك العماد الأصفهاني. تاريخ دولة آل سلجوق. ص 20. ومحمد مؤنس. العلاقات. ص 38.

[68] محمد مؤنس. العلاقات. ص 42.

[69] الصوري. مصدر سابق. ج1، ص 63-70.

[70] John W. (ed). 1977. Jerusalem Pilgrems before the Crusades، England. p 24.

وانظر: ماهية الحروب الصليبية. قاسم عبده قاسم. 1993. القاهرة: دار عين للدراسات والبحوث الاسلامية والاجتماعية. ص 24.

[71] ذكر المؤرخ الجنوي كفارو الكاسيكفلوني أن اثنين من قادة الحملة الصليبية الأولى هما جودفري الذي أصبح أول حاكم للقدس بعد سقوطها بيد الصليبيين، وروبرت الفلاندرزي قدما إلى مصر والشام على ظهرالسفينة بوميلا خلال الفترة من 1083 - 1085. محمد مؤنس: العلاقات. ص 56.

[72] عن تاريخ الكنيسة الأورشليمية. ص 71-72 وانظر: المفصل في تاريخ القدس. عارف العارف. 1965. القدس: مكتبة الأندلس. ص 148.

[73] Harry Emerson. Apilgrmage to Palestine. w. d. London: Student Christian MovementPress/ 552p وانظر: عارف العارف. المفصّل. سابق. ص 149.

[74] قاسم. ماهية. سابق. ص 55.

[75] الصوري، وليم. 1991. ترجمة حسن حبشي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ج1. ص 84. وانظر كذلك: المطوي، العروسي محمد. 1982. تونس: دار الغرب الإسلامي. ص 30، وهو يرى أن هذه المعركة فتحت الباب أمام تهديد مباشر لبيزنطة (القسطنطينية) عاصمة أوروبا المسيحية آنذاك. وانظر: عمران. محمود سعيد. (2000) الحروب الصليبية. القاهرة: دارالمعرفة الجامعية. ص 19.

[76] الصوري. ص 86، وقد أورد الصوري نصّ خطبةالبابا أوربان الثاني في مجمع كلارمون، والتي جاء فيها: «كما أننا في الوقت ذاته، سوف نبسط حماية الكنيسة ورعاية المباركيْن بطرس وبولس على من ينهضون مسلحين

بإيمانهم الصادق لحمل عبء محاربة الكفّار وسندرجهم في عداد أبنائنا المطيعين المخلصين، ونرسّم بأني يطمئنوا وألاّ يخالجهم أدنى خوف على أملاكهم وذويهم» ص 105

[77] المطوي. سابق. ص 47، والصوري. ج1، ص 105، وقد فصّل حامد زيّان الخلافات بين الفاطميين والسلاجقة في كتابه. انظر: زيّان، حامد. 1983. الصراع السياسي بين القوى الإسلامية زمن الحروب الصليبية. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع. ص 23.

[78] المطوي. سابق. ص 50. وكذلك: عمران. سابق. ص 29.

[79] الصوري. ج1، ص 105 - 221و المطوي. ص 56. وعمران. ص 30.

[80] الصوري، ج1 ص 266-308، والمطوي ص 51، وعمران ص31.

[81] تكاد تجمع المصادر التاريخية على ارتكاب المجزرة الرهيبة التي اجترحها الصليبيون يوم فتح القدس، وإن اختلفوا في التفاصيل. ولكن توصيف ما حدث استفزّ مشاعر كافة المؤرخين حتى المؤيدين للغزو الصليبي، انظر: الصوري. ج2. ص 39، وقد تحدث عن بشاعة الأمر ولكنه كواحد من أبناء تلك الحملة اعتبرها جزاء من الله للكفّارالذين احتلوا مدينته الحبيبة وعاثوا فيها فساداً حسب زعمه. انظر الصفحات: 126 - 129 من الجزء الأول حول المجزرة. وانظر: المطوي ص 54، وعمران ص 33، وكذلك انظر: زابوروف، ميخائيل. 1986 الصليبيون في الشرق. ترجمة إلياس شاهين. موسكو: دار التقدّم. ص 123.

[82] الصوري، ج2، 129 - 130. ويقدّم الكاتب صورة روحانية غريبة عن مشاعر الصليبيين وهم يزحفون للشكر لله في الكنيسة، وكأنهم أنجزوا عملاً خيرياً لا مجزرة همجية في حقّ أناس من البشر. وانظر كذلك: عمران ص 33.

[83] الصوري، ج2، 166. المطوي، ص 56. (انظر الملاحق صورة رقم 8)

[84] الصوري، ج2، ص 187- 194، والمطوي ص 57-58، وعمران ص 36-37.

[85] الصوري، ج2، ص 222، وكعادته يعيد الصوري أسباب هزيمة الصليبيين في معاركهم إلى معاصيهم وانحرافهم عن سنّة وأخلاق المسيح وتنافسهم على النفوذ والسلطة، في حين بعيد زابوروف سبب هزائمهم إلى الصراع بين قوى الإقطاع الجديد الذي تشكّل بقدوم الصليبيين، وكذلك للصراع على خطوط التجارة البحرية بين البندقية وجنوة. انظر زابوروف. مصدر سابق. ص 228.

[86] المطوي ص 52، ويذكر الكاتب أن مملكة بيت المقدس هي أعظمها وحاكمها هو وحده من يلقّب بالملك وقد امتدت من شمال بيروت حتى خليج العقبة على البحر الأحمر.

[87] عاشور. سعيد عبد الفتاح. 1964. أضواء جديدة علي الحروب الصليبية. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة. ص 23، وانظر: البيشاوي، سعيد. 2007. الاستيطان الفرنجي في بيت المقدس والمناطق المحيطة بها. فلسطين: مؤسسة فلسطين للثقافة. ص 36. والمطوي، ص 68، ويورد الكاتب قصيدة نظمها الشاعر ابو المظفّر الأبيوردي يستحث فيها الأمم الإسلامية والزعماء المتنافسين على التوحّد لمواجهة الغزو الصليبي ومطلعها:

مزجنا دماءً بالدموع السواجم ولم يبقَ منا عرضة للمحـــــارم

وشرّ سلاح المرء دمعٌ يفيضـهَ إذا الحربُ شبّت نارها بالصوارمَ

وانظر كذلك: عمران، ص 62.

[88] المطوي ص 66 - 68، وعمران ص 66. وقد اعتبر مؤرخو الإسلام ظهور آل زنكي متمثلاً بعماد الدين وابنه نور الدين بداية النهوض الإسلامي، وبالتالي التراجع الصليبي الذي استمرّ حتى تمّ طردهم نهائياً على يد المماليك.

[89] الصوري، ج 3، والمطوي69-71، وكذلك عمران. 73-83، ويرى زابوروف أن الصراع على القسطنطينية بين الأباطرة المتنافسين أدى إلى زيادة الهجمات عليها من قبل النبلاء مع انتفاضة الفقراء أدى إلى إضعاف الحركة الصليبية تجاه الشرق لمدة زمنية طويلة نوعاً ما مما سمح للجيوش الإسلامية أن تسترد أنفاسها وتجمّع شتاتها وتعيد الكرّة علىالصليبيين وتحرز انتصارات كثيرة. انظر: زوروبوف، ص 270-272.

[90] عمران ص 119 - 122، وكذلك المطوي ص 82 - 85، وانظر: بوول، ستانلي لين. 1898. الطبعة

الانجليزية الأولى . ترجمة فاروق سعد أبو جابر . نشر خاص بالمترجم (د . ت) ص 8 . وكذلك : الاسكندري ، عمر ، و سفدج . ج/ أ . 1990 . تاريخ مصر الى الفتح العثماني . القاهرة : مكتبة مدبولي . ص 244 – 245 .

[91] المطوي 85 – 93 ، وكذلك عمران . ص 176 – 188 .

[92] الألفي . سابق . ص 72

[93] جون ديوي . 1965 . الفن خبرة . ترجمة فؤاد زكريا . القاهرة مكتبة مصر ص348 .

[94] مؤنس . العلاقات . 78 . ويرى قاسم . ماهية . ص 172 . أن المواجهة الصليبية–العربية الإسلامية لم تكن صداماً عسكرياً فحسب ، وإنما كانت صداماً حضارياً كذلك .

[95] يذكر الرحالة اليهودي بتاحيا الرتسبوني ، الذي زار القدس إبّان السيطرة الصليبية عليها ، أنه لم يكن في القدس سوى رجل يهودي واحد هو ابراهيم هلتسيفع ، وهو الذي اصطحبه ليريه جبل الزيتون ، لذا أصبحت المدينة عنصر طرد بالنسبة لكل من ليس مع المحتل الصليبي ، انظر : مؤنس . الرحالة . ص 204 .

[96] اقتضى الاحتلال الفرنجي للمنطقة بكاملها من الرها في الشمال الشرقي ، حتى غزة في الجنوب بناء قلاع عديدة للحماية ، وقد بلغت العشرات من القلاع الضخمة ، انظر : محمد مؤنس عوض . 2006 . القلاع الصليبية في بلاد الشام في القرنين 12 – 13م . القاهرة : دار عين للدراسات والأبحاث الإنسانية والاجتماعية . وانظر كذلك : عبد الرحمن زكي . القلاع الصليبية في بلاد الشام . المجلة التاريخية المصرية . مجلد 51 . سنة 1969 . ص 19 .

[97] وليم الصوري ، ج1 . ص 805 ، وانظر كذلك : الحروب الصليبية : العلاقات بين الشرق والغرب . محمد مؤنس عوض . ص 102 .

[98] مؤنس عوض . 1992 . الرحالة الأوروبيون في مملكة بيت المقدس الصليبية . القاهرة : مكتبة مدبولي . ص 49 . (انظر الملاحق . صورة رقم 10)

[99] محمد مؤنس عوض . سابق . ص 109 .

[100] مؤنس . العلاقات . ص 132 . والاعتبار . ص 75 .

[101] ثومبسون . التاريخ الاقتصادي والاجتماعي للعصور الوسطى . ج1 . ص 435 ، وانظر : محمود محمد الحويري . 1979 . الأوضاع الحضارية في بلاد الشام في القرنين 12–13م . القاهرة : دار المعارف بمصر . ص 219 .

[102] ستيفن رنسيمان . سابق . ج2 ص 509 ، وانظر الحويري . سابق . ص 244 .

[103] حاتم الطحاوي . 1999 . الحياة الاقتصادية في بلاد الشام عصر الحروب الصليبية . القاهرة : دار عين لدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية . ص 180 . ، كذلك : محمد مؤنس . مصدر سابق . ص 139–140 .

[104] الاعتبار . مصدر سابق . ص 72 .

[105] الهروي . الإشارات . مصدر سابق . ص 31 .

[106] نفس المصدر ونفس الصفحة .

[107] نفسه ، ص 32 . وقد ذكر الباحث في الباب السابق أن لدى الهروي مشكلة ، إذ لم تكن القدس قد خضعت للفاطميين زمن القائم بأمر الله ، وإنما زمن المعزّ لدين الله بعد بناء القاهرة وتطلعه نحو الشرق لإسقاط الخلافة العباسية ، وقد ذكر كذلك أن النقوش التي تحدثت عن ترميم الفاطميين للقبة وللمسجد الأقصى إنما كان في زمن الظاهر ابن الحاكم بأمر الله ، من ناحية ثانية فإن آية الكرسي وما حولها من نقوش إنما وضعت في الفترة الأيوبية وهو ما تشير إليه تلك النقوش نفسها وتسندها إلى صلاح الدين يوسف .

[108] مؤنس . سابق . ص 46 .

[109] السابق . ص 148 ، وربما تكون قد اشترته من السوق في المدينة أو من أحد أسواق المدن التي مرّت بها كما يقول المؤلف .

[110] مصطفى الحياري . 1994 . مدينة القدس في عصر الفاطميين والفرنجة . عمان : مكتبة عمان . ص69–70 .

[111] العارف سابق . ص 80 . ولكن مستر فين لم يذكر أي مثال على هذا التقليد المسيحي لقبة الصخرة في

أوروبا .

[112] الحاجز المعدني وكذلك الشمعدانان المعدنيان موجودان في المتحف الإسلامي في الحرم الشريف، وليس عليهما نقوش أو زخارف تشير إلى الصليبيين . (انظر الملاحق صورة رقم 9)

[113] العارف . سابق . ص 69

[114] محمد مؤنس عوض . 1999 . الحروب الصليبية . دراسات تاريخية ونقدية . عمان : دار الشروق ص 75 – 80 .

[115] محمد مؤنس عوض . 1995 . الجغرافيون والرحالة المسلمون في بلاد الشام زمن الحروب الصليبية . القاهرة : عين للدرسات والبحوث الانسانية والاجتماعية . ص 5 .

[116] السابق، نفس الصفحة .

[117] مؤنس عوض . سابق . ص 10 .

[118] يوحنا روزنبورغ . 1997 . وصف الأراضي المقدسة . نرجمة سعيد البيشاوي . عمان : دار الشروق . ص 14 .

[119] السابق . ص 47 – 48 .

[120] نفسه ص 48 .

[121] نفسه، نفس الصفحة .

[122] نفسه، ص 49 .

[123] نفسه . نفس الصفحة .

[124] السابق . ص 50 .

[125] السابق . ص 51

[126] محمد مؤنس عرض . 1995 . الجغرافيون والرحالة المسلمون في بلاد الشام زمن الحروب الصليبية . القاهرة : دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية . ص 19 .

[127] السابق ص 17–18 .

[128] نزهة المشتاق في اختراق الآفاق . محمد بن محمد الإدريسي . مكتبة المصطفى الإلكترونية . ص 167

[129] وليم الصوري . 1991 . الحروب الصليبية . ترجمة حسن حبشي . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ج2 ص 19 . والكاتب كان بمثابة الناطق الرسمي باسم الحملة الصليبية التي احتلت القدس فكان بمثابة شاهد عيان على ما حصل .

[130] رحلة ابن بطوطة . أبو عبد الله محمد بن عبد الله اللواتي الطنجي . مكتبة المصطفى الإلكترونية . ص 2 .

[131] نفسه ص 132 .

[132] مؤنس عوض . الجغرافيون . . سابق . ص 284–285 .

[133] رحلة ابن جبير . د . ت . بيروت : دار صادر . ص 267 .

[134] ناصر خسرو علوي . 1993 . سفر نامة . ترجمة يحيى الخشّاب . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ص 43

[135] سفر نامة . ص 8–9 .

[136] خسرو . ص 70–71

[137] خسرو . ص . 27

[138] خسرو . ص 79–80 .

[139] نفسه . ص 81

[140] الهروي . 2002 . الإشارات إلى معرفة الزيارات . تحقيق علي عمر . القاهرة : مكتبة الثقافة الدينية .

ص 5 .

[141] نفسه . ص 31-32 .

[142] . نفسه . ص 32 .

[143] نفسه . ص 32- 33 .

[144] يبدو ان إطلاق التسميات على الدول في مختلف أنحاء الأرض، هي من صنيع المؤرخين وليس من صنيع مؤسسي تلك الدول، فلم يرد ما يشير إلى أن معاوية كان يفكر بدولة يسميها الدولة الأموية، أوأن السفاح كان يريد ذلك ولا غيرهم، فما بالك بالزنكيين والأيوبيين؟ ويذكر المقريزي أن صلاح الدين أطلق على دولته اسم دولة الأكراد، دولة الترك، أو الغزّ، انظر: ماجد، عبد المنعم. 1997. الدولة الأيوبية في تاريخ مصر الإسلامية/ التاريخ السياسي. القاهرة: دار الفكر العربي. ص 75.

[145] المقريزي. 1997. السلوك لمعرفة دول الملوك. تحقيق محمد غبد القادر عطا. بيروت: دار الكتب العلمية. ج1. ص 159.

[146] ابن خلكان. 1997. وفيات الأعيان. ج 6. بيروت: المكتبة العلمية. ص 234.

[147] نفس المصدر. ج 6. ص 238.

[148] المقريزي. السلوك. سابق ص 161.

[149] لمزيد من التفاصيل التاريخية حول أحداث هذه المرحلة انظر المقريزي. اتعاظ. الجزء الثاني. ص 123- 223 . وكذلك: ماجد. سابق. ص 89-91.

[150] بيبرس المنصوري. 1993. مختار الأخبار. الدولة الأيوبية، دولة المماليك. تحقيق عبد الحميد صالح حمدان. بيروت: الدار المصرية اللبنانية. ص 3.

[151] هو الصليب الأكبر عند المسيحيين، وهم يعتقدون أنه الصليب الذي صلب عليه المسيح، انظر: ابن الأثير، ج11 ص 353.

[152] المصدر السابق. ص 4

[153] بيبرس المنصوري ص 3-4.

[154] الشامي، أحمد. 1991. صلاح الدين والصليبيون: تاريخ الدولة الأيوبية. القاهرة: مكتبة النهضة العربية. ص 153 -157. وانظر: ماجد. سابق. ص 93. (انظر الملاحق. صورة رقم 11)

* الخانقاه هي دار صغيرة تكون لأحد الناس ممن لا وريث لهم فيوقفها السلطان لأحدالمتصوفة المعتكفين فيقيم فيها مدى حياته، ويوقف لها ما يقوم بالإنفاق عليها، كما فعل بدار سعيد السعداء أحد خدّام القصر الفاطمي حيث جعلها خانقاه للمتصوفة وأوقف عليها بستان المباينة. أما التكايا في بيوت للإنفاق على الفقراء يوقف عليها بعض المناطق لتقوم بتسديد نفقاتها، أما الأربطة فهي بيوت مخصصة للأولياء الصالحين المعتكفين يدرّسون فيها أصول الفقه والتصوّف، وهي بمثابة مدارس صغيرة، أما الأسبلة فهي مواضع للسقاية تسحب إليها المياه وتوضع للاستخدام المجاني للناس العابرين. وقد كان السلطان صلاح الدين من أشد المتحمّسين للصوفية فاهتمّ بهم وأعدّ لهم الكثير من وسائل الراحة التي تكفل لهم حياة كريمة بدلاً من سؤال الناس وبذل وجوههم لهم. انظر: عبيد. القدس. سابق. ص 258 - 260.

[155] انظر دليل المتحف الإسلامي في القاهرة، حيث ليس سوى خزانة واحدة صغيرة فيها تلك القطع، ويؤكد الباحث هذا الرأي بتصفحه الدقيق لأطلس الزخارف الإسلامية، حيث لم يعثر على شيء للأيوبيين في مختلف المتاحف في مجال الزخرفة والتزيين.

[156] ذكر المؤرخون كيف أن العديد من المساجد الصغيرة من المدن والبلدات التي احتلها الصليبيون حُوُلت إلى كنائس وصوامع، ثم أعادها الأيوبيين لتعود مساجد للمسلمين. وقد ذكر بيبرس المنصوري أن السلطان عندما فتح طرابلس« وقتلٍ وأسرَ وهدم الكنائس التي بظواهرها، وقطعت أشجارها» ص 36. كما ذكر في فتح قاقون أنه عمّر الكنيسة جامعاً. ص 33.

[157] العارف . سابق . ص 256 . (انظر الملاحق . صورة رقم 12) .
[158] الشامي . السابق . ص 160 .
[159] العارف . سابق . ص 256 . (انظر الملاحق صورة رقم 5) .
[160] المقريزي . السلوك لمعرفة دول الملوك . ج1 ص 315
[161] الحنبلي . الأنس الجليل . ص 234
[162] المنصوري ص32 .



ملاحق الفصل الخامس



خارطةتبيّن المدى الذي بلغته الدولة الفاطمية في مرحلة استقرارها وهي المساحة الممتدة من منتصف بلاد الشام حتى جنوب الحجاز ومن أواسط الأردن شرقاً حتى شواطئ الأطلسي. الصورة من أطلس التاريخ العربي الإسلامي. ص ٥٥



الجامع الأزهر قمّة الإنجاز المعماري الفني العلمي الفاطمي، وتبدو عليه النقوش والأساليب المعمارية التي ابتكرها الفاطميون كالمأذنة ثنائية الرأس والأقواس غير الدائرية. الصورة من موقع(معماري): www.m3mare.com



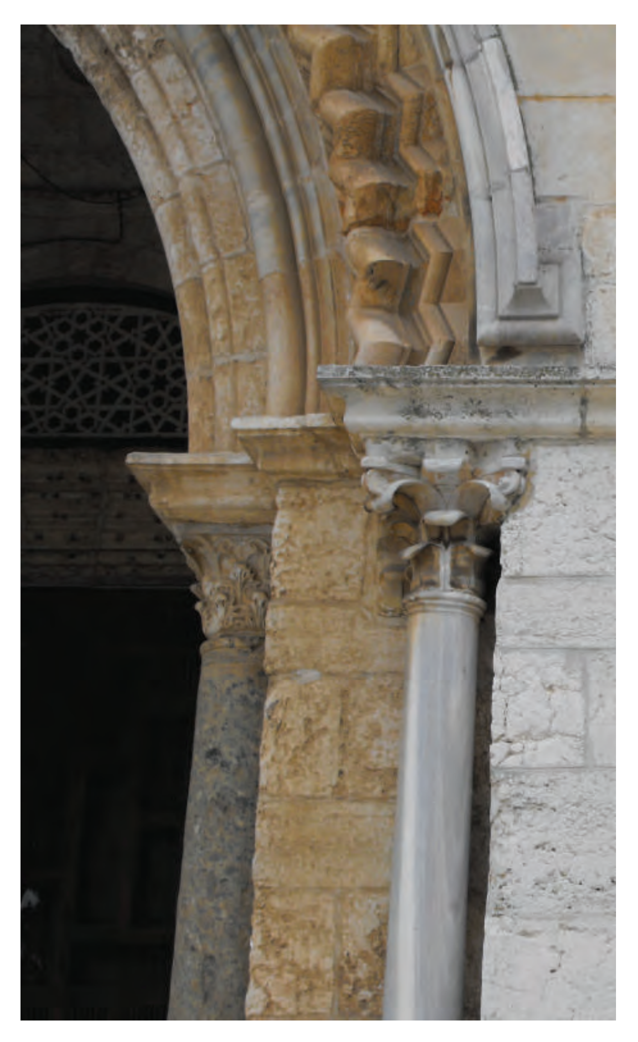
شكل ١

شكل ٢

نقوش وزخارف فاطمية لازالت تحتفظ برونقها على أرضيات القصور والمساجد الفاطمية منذ ذلك الوقت (شكل ١) عن موقع :
www . alfatimion . com

الشكل ٢ زخارف مفردة استخدمت في الفترة الفاطمية عن موقع كنانة :
www . kinanaonline . com
وموقع الموسوعة العربية :
http : / /www . arab-ency . com

من منجزات الفاطميين في القدس.
الشكل ١ لجزء من أحد الأبواب الشمالية السبعة للمسجد الأقصى.
الشكل ٢ من النقوش والزخارف الفاطمية ذات الملامح الواضحة داخل الأقصى. بعدسة الكاتب، تشرين أول ٢٠١٠.



شكل ١

شكل ٢

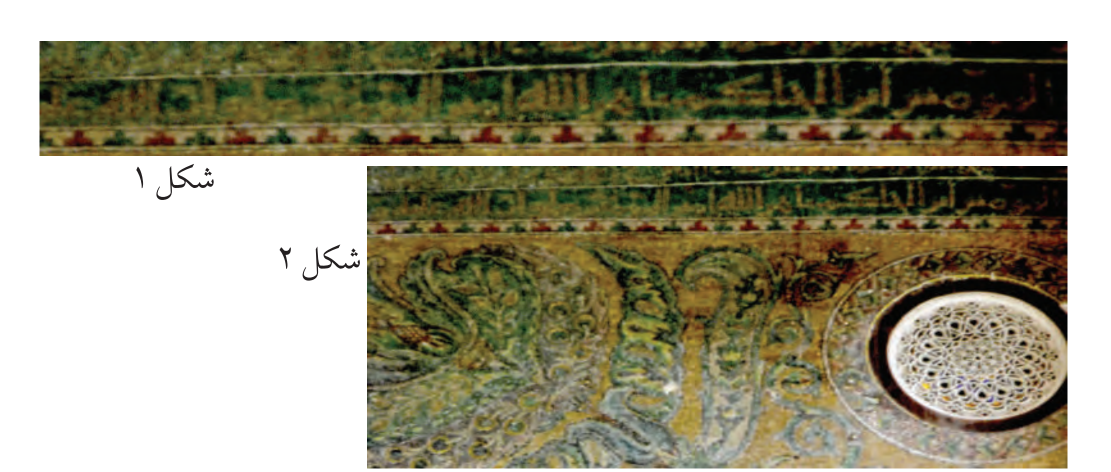






ثلاثة نماذج للخط الكوفي الفاطمي تحيط بمجراب زكريا في المسجد الأقصى
الصور بعدسة الكاتب. كانون ثاني ٢٠١٠

نماذج لأطاق فاطمية يبدو فيها الخط الفاطمي والأشكال الحيوانية والزخارف النباتية والهندسية وتبدو الأشكال الآدمية في الأصيص (يمين) الصور من موقع الداعية عمرو خالد : http://forum.amrkhaled.net



شكل ١

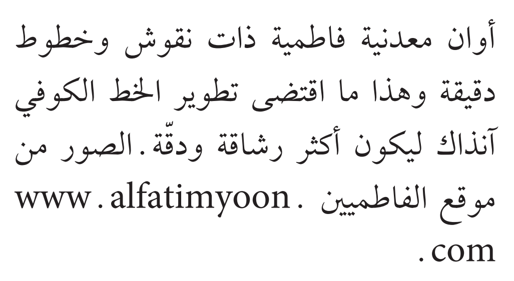
شكل ٢

شكل ١ النص الذي يشير إلى قيام المستنصر ابن الحاكم بأمر الله بتجديد المكان. شكل ٢ الواجهة التي فيها نص تجديد المستنصر. وتبدو الزخارف الفاطمية متساوقة مع الزخارف القديمة في المكان الصور بعدسة الكاتب. كانون ثاني ٢٠١٠









أوان معدنية فاطمية ذات نقوش وخطوط دقيقة وهذا ما اقتضى تطوير الخط الكوفي آنذاك ليكون أكثر رشاقة ودقّة. الصور من موقع الفاطميين. www.alfatimyoon.com









تمثال شخص ومباخر فاطمية على شكل حيوانات تشير إلى دقّة الصناعة وتقدمها آنذاك الصور من: أطلس الزخارف. مصدر سابق ص ١٦٥






الصور أعلاه لأوان زجاجية في الفترة الفاطمية وتبدو دقّة الصناعة ورقّتها. والصورة الى اليسار رسم لراقصتين تسكبان الشراب، والرسم أسفل يمثل شخصاً وهذه الرسوم منفذة بالألوان المائية. والصور من أطلس الزخارف الإسلامية. مصدر سابق. ص ١٥٣-٢٥٦

نقوش فاطمية تبدو فيها الأشكال الآدمية والنباتية، وهي من نقوش الطبقة العليا، إذ يبدو فيها مجلس الشراب واللهو لدى خلفاء الدولة ووزرائها. الصورة من أطلس الزخارف



أحد الخلفاء الفاطميين في مجلس طرب – نقوش على إحدى المباني التي تعود إلى الفترة الفاطمية

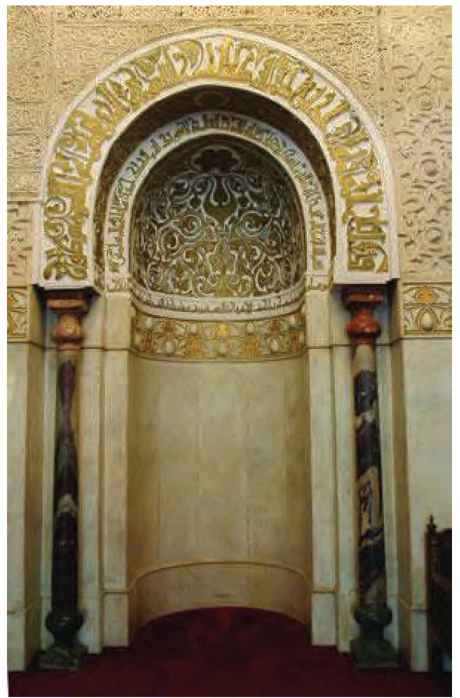


أحد الخلفاء الفاطميين أثناء مجلس طرب –
مصر القرن الـ11 م ، المتحف البريطاني، لندن

نقش خشبي فاطمي تبدو فيه الزخارف النباتية والحيوانية محفورة بطريقة الحفر البارز. والصورة من أطلس الزخارف الإسلامية. مصدر سابق.



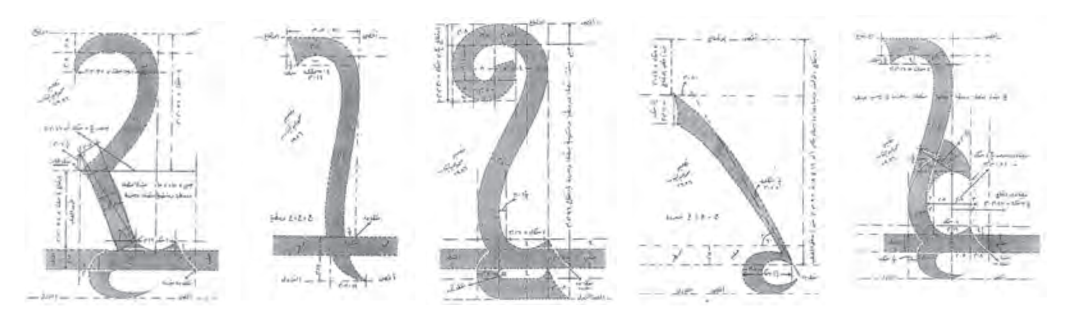








الصور إلى اليسار لمساجد فاطمية، محراب مسجد الحاكم (أعلى) ثم مقرنصات أحد المداخل وبعد ذلك بوابة صدفية الشكل في نفس المسجد. والأسفل مسجد الأقمر الفاطمي. الصور من موقع الفاطميين.
www.alfatimyoon.com



شكل ١



شكل ٢



شكل٣

شكل ٤



شكل ٥



نماذج من الخط الفاطمي، الشكل 1 يظهر تركيب حرف الجيم فيه وتعدداته في الخط وتقبله للتغيّرات التي تطرأ عليه، بينما الشكل 2 يبين نمطاً منه قابلاً للزخرفة بين الأحرف، والشكل 3 يبين مدى قدرة الخط الفاطمي على التأقلم مع المساحة المتاحة رغم هندسيته الصارمة، الشكل 4 يبين الخط الفاطمي القديم بدون إضافات أو زخارف، بينما الشكل 5 يبين الخط الكوفي المشجّر الذي يتقبل الزخرفة تحت الأحرف . والصور من موقع الخط العربي: www.alkhat.com

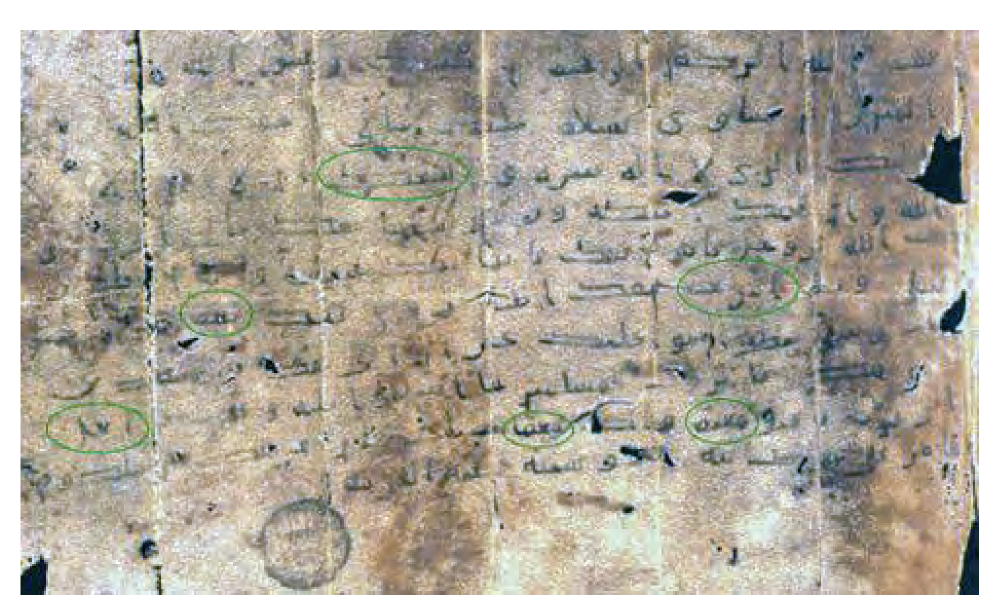


خط النسخ هو خط المصحف جميع أرجاء العالم الإسلامي تقريباً، لأنه الخط الأكثر وضوحاً وسهولة على القارئ، وهو الخط الذي تطوّر في الفترة الأيوبية قبل أن يطوّر العثمانيون خط الثلث عنه. الصورة من مصحف ماليزيا الذي أصدرته مؤسسة يايان ريستو في شاه علم بماليزيا.



شكل ١

شكل ٢



نسخ رسائل النبي لكل من المنذر بن ساوى (شكل ١) ولهرقل عظيم الروم (شكل ٢)
عن: أبو الحب. سعد الدين. مقالة الخط العربي. مصدر سابق.



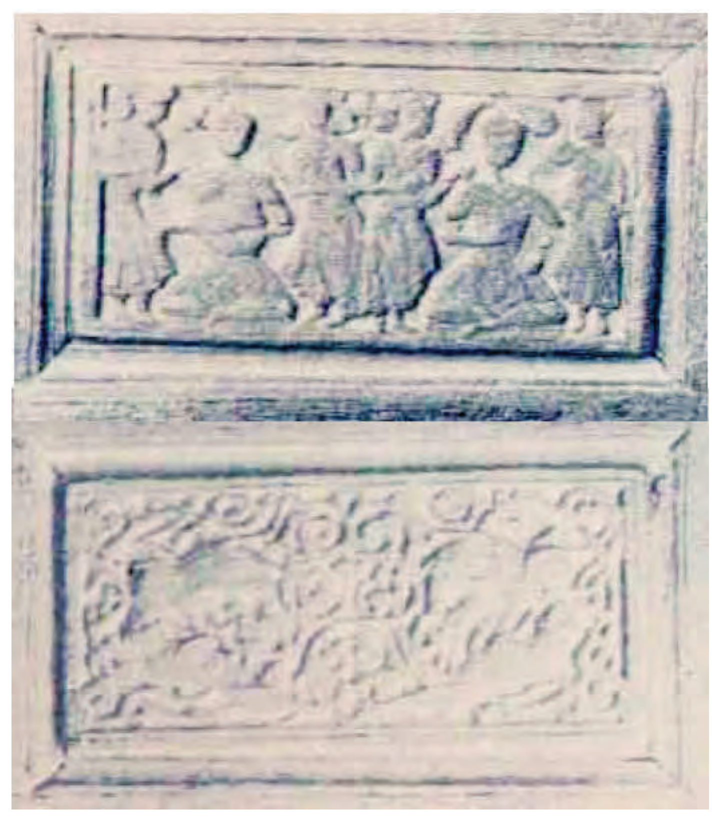




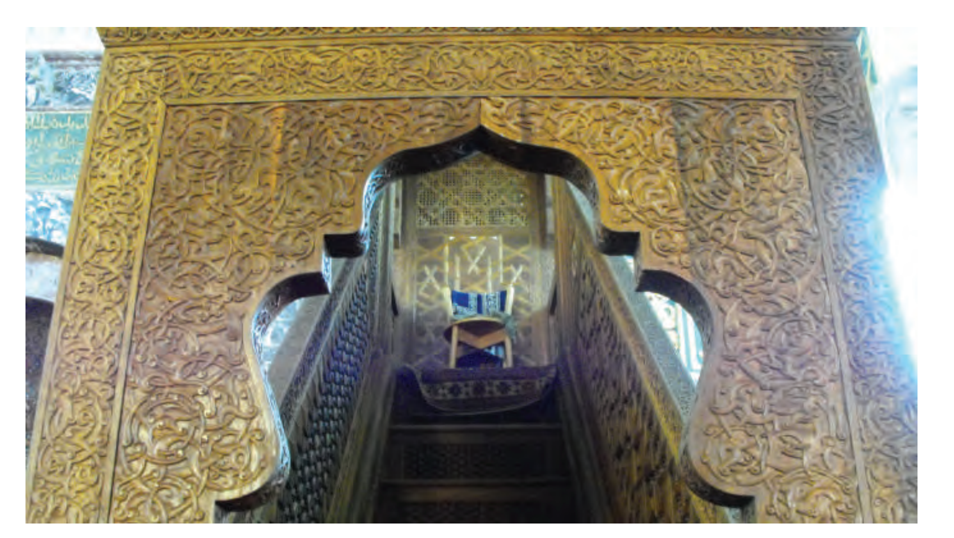


على هذه الصفحة، والصفحة اللاحقة نشاهد نماذج من الحفر علي الخشب في الفترة الفاطمية تشتمل على نقوش ذات طابع يمكن أن نطلق عليه نعت (فاطمي) لأنه أصبح نموذجاً لكل ما جاء بعده من نقوش، وتبدو أشكال آدمية مختلفة في النقوش، والنجمة السداسية والدوائر. الصور من أطلس الزخارف الإسلامية . مصدر سابق. ص ١٠٤، ١٢٦، ١٣٠، ١٣٣



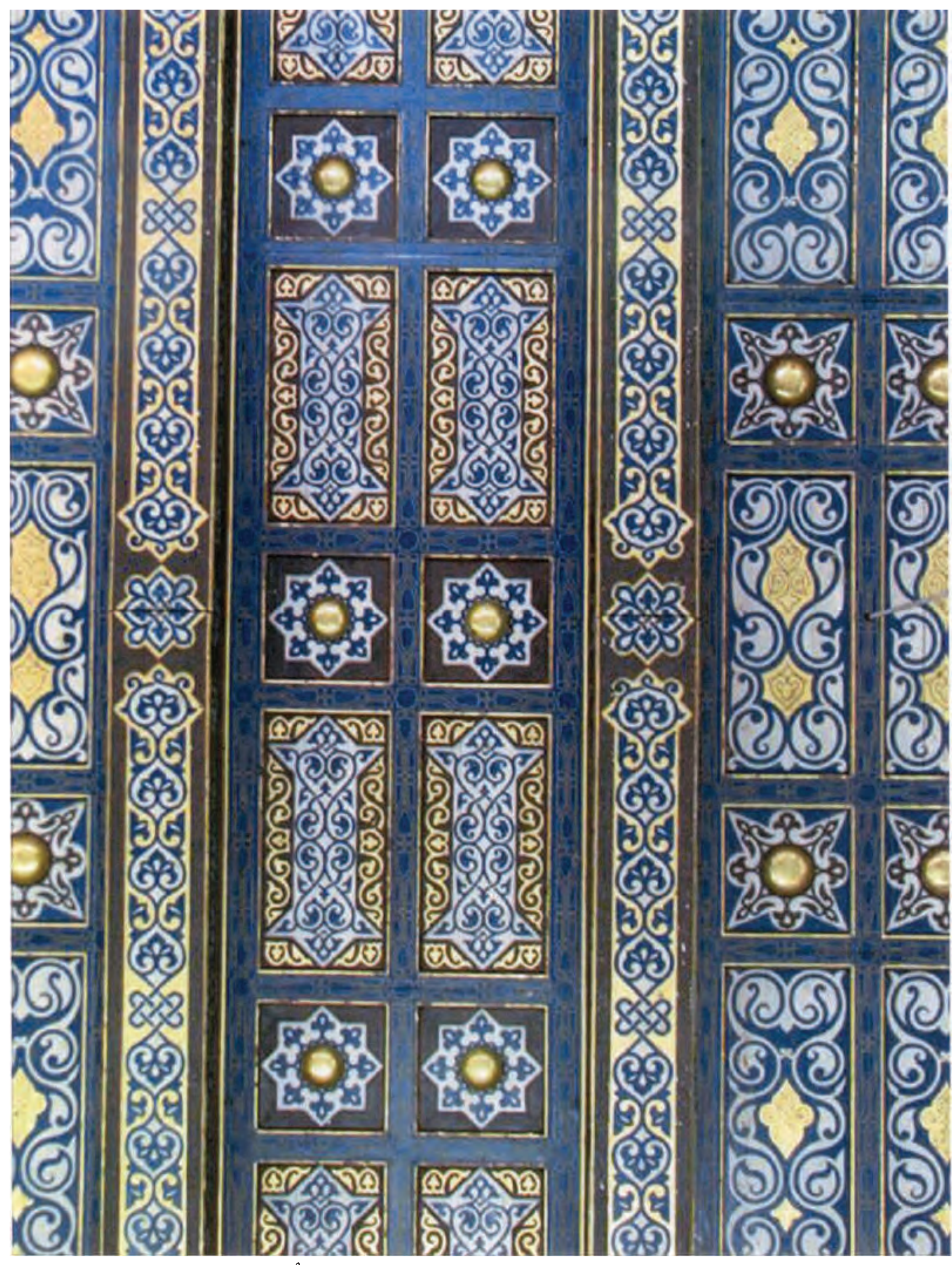



المسجد الأقصى، وتبدو في مقدمته البوابات السبع التي بناها المستنصر بالله الفاطمي



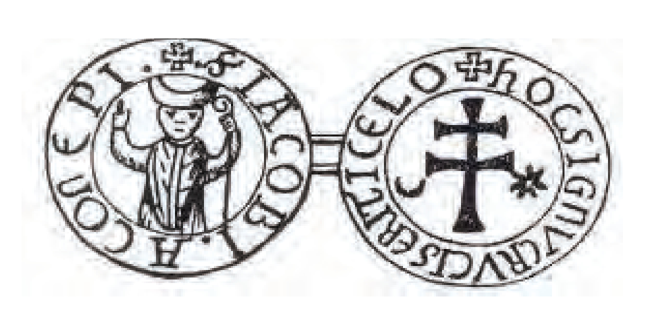


منبر المسجد الأقصى الجديد الذي تمّ إنجازه في العام ٢٠٠٨ وقد تمّ تصنيعه في حلب وتركيا، وهي ذات المدرسة الفنية التي أنتجت المنبر الأول الذي أنجز في عهد نور الدين زنكي، وتبدو في النقوش الأساليب الفاطمية والخطوط الفاطمية (لفظ الجلالة: الله) التي كانت سائدة في تلك الفترة، الصور بعدسة الكاتب كانون ثاني ٢٠١٠.



السقف الخشبي للرواق الأوسط في المسجد الأقصى والذي زُخرف على النمط الفاطمي في عملية الترميم التي تمّت في العام ١٩٥٦م بإيعاز من المجلس الإسلامي الأعلى والحكومة الأردنية.

نقود صليبية مكتوب عليه : ضرب في عكا 1251م وتلاحظ رموز الصليب والشمس والقمر
عن موقع : دليل عكا . مقالة بعنوان : الحقبة الصليبية
http : //dalil-aka . org





ختم ملوك الصليبيين الذي يحمل رموز مملكة أورشليم-القدس الصليبية : ويظهر فيها تمبل دوميني أي قبة الصخرة وفوقها صليب ، نجمة داود وكنيسة القيامة . وقد كانت هذه الأبنية ترمز إلى انتصار المسيحية على الإسلام، مؤسسة الملكية وتجسيد المسيحية . من القرن 12 وهي نسخة مكبرة ، تقدمة المكتبة الوطنية ، باريس عن موقع متحف داود/ القدس .
http : //www . towerofdavid . org . il



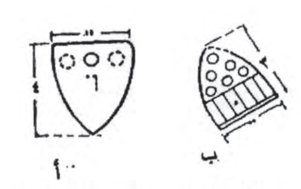
تمثال لجندي صليبي بملابسه وسلاحة وتلاحظ شارة الصليب على ذراعه الأيسر .
الصورة من متحف تاريخ القدس بعدسة الكاتب . كانون الثاني ٢٠١٠م .



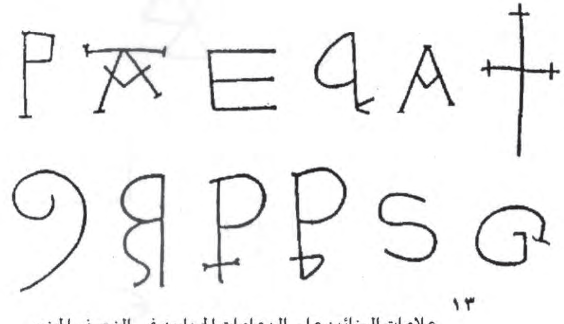
يسار: شمعدان صليبي وضع في قبة الصخرة إبان الاحتلال الصليبي لها، وهناك شمعدان آخر مثله كذلك/ من المتحف الإسلامي. الصورة بعدسة الباحث. كانون الثاني ٢٠١٠م.

أسفل: نقوش على حجر، من بقايا الصليبيين، ويبدو أنه من فعل الجنود الذين كانوا يقضون وقتهم في نشاط كهذا لتخليد أسمائهم وعرض بعض معتقداتهم/ من المتحف الإسلامي. الصورة بعدسة الكاتب. كانون الثاني ٢٠١٠م.

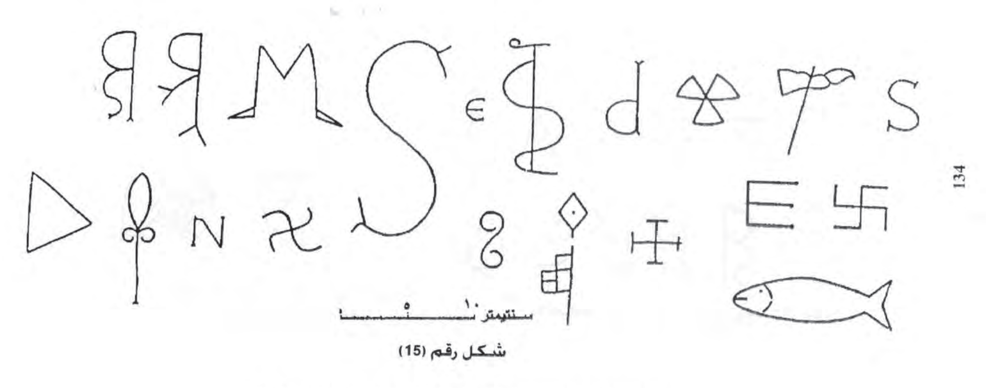




المخربشات لشعارات في الممرات الرواقية الشرقية
أ - على الدعامة الجدارية رقم 12
ب- على الدعامة الجدارية رقم 6



١٣
علامات البنائين على الدعامات الجداريه في النصف الجنوبي
للممرات الرواقية الشرقية



شكل رقم (15)

علامات البنائين على الحجارة المعاد استخدامها في بناء الحيزات الشمالية للممرات
الرواقية الشرقية .

نقوش تحمل رموزاً مسحية معروفة كالصليب والسمكة والحروف اللاتينية والخوذة العسكرية للمقاتلين وما إلى ذلك، وقد عثر عليها أثناء علميات التنقيب الأثري في المسجد الأقصى، وقد ظنّ الباحث الآثاري هاملتون أنها إشارات وضعها البناؤون أثناء عملهم في المسجد، ولكن طبيعة الرموز تشير لغير ذلك، فهذه نقوش وضعها الجنود آنذاك كتعبير من تعبيراتهم عن معتقداتهم وتركوها على الحجر، وهذا يؤكد ما قاله الباحث من أن الصليبيين لم يقدّموا شيئاً فنياً ذا قيمة لنقوش وزخارف قبة الصخرة، وأن تركيزهم كان على القلاع العسكرية التي تخدمهم في معاركهم.

والصور من كتاب: تاريخ التركيب الإنشائي للمسجد الأقصى الذي صدر ٢٠٠٩، باللغة العربية بعد صدور نسخته بالإنجليزية في العام ١٩٤٨. للباحث الآثاري هاملتون.



نقوش زخرفية على رخام، وقد أشير إلى أنها من البقايا الصليبية، ويرى الباحث أنها ليست كذلك مقارنة بالنقش الموحود على الأقواس العلوية فوق البوابات السبع التي أنشأها المستنصر الفاطمي للأقصى. انظر الصورة أسفل/ من المتحف الإسلامي. الصورة بعدسة الكاتب. كانون الثاني ٢٠١٠م.



قعة حمص الصليبية : نموذج للقلاع الصليبية وتحصيناتها ومعمارها . انظر موقعها وحصانتها .

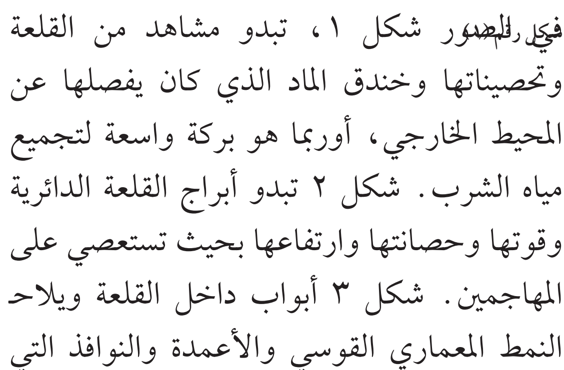
شكل رقم (٢)





شكل رقم (٣)





في الصور شكل ١، تبدو مشاهد من القلعة وتحصيناتها وخندق الماد الذي كان يفصلها عن المحيط الخارجي، أوربما هو بركة واسعة لتجميع مياه الشرب. شكل ٢ تبدو أبراج القلعة الدائرية وقوتها وحصانتها وارتفاعها بحيث تستعصي على المهاجمين. شكل ٣ أبواب داخل القلعة ويلاحـ النمط المعماري القوسي والأعمدة والنوافذ التي كان الصليب منقوشاً عليها، وهو ذات الأسلوب المعماري البيزنطي. عن موقع مدينة حمص :
http : //www . uaelove . net

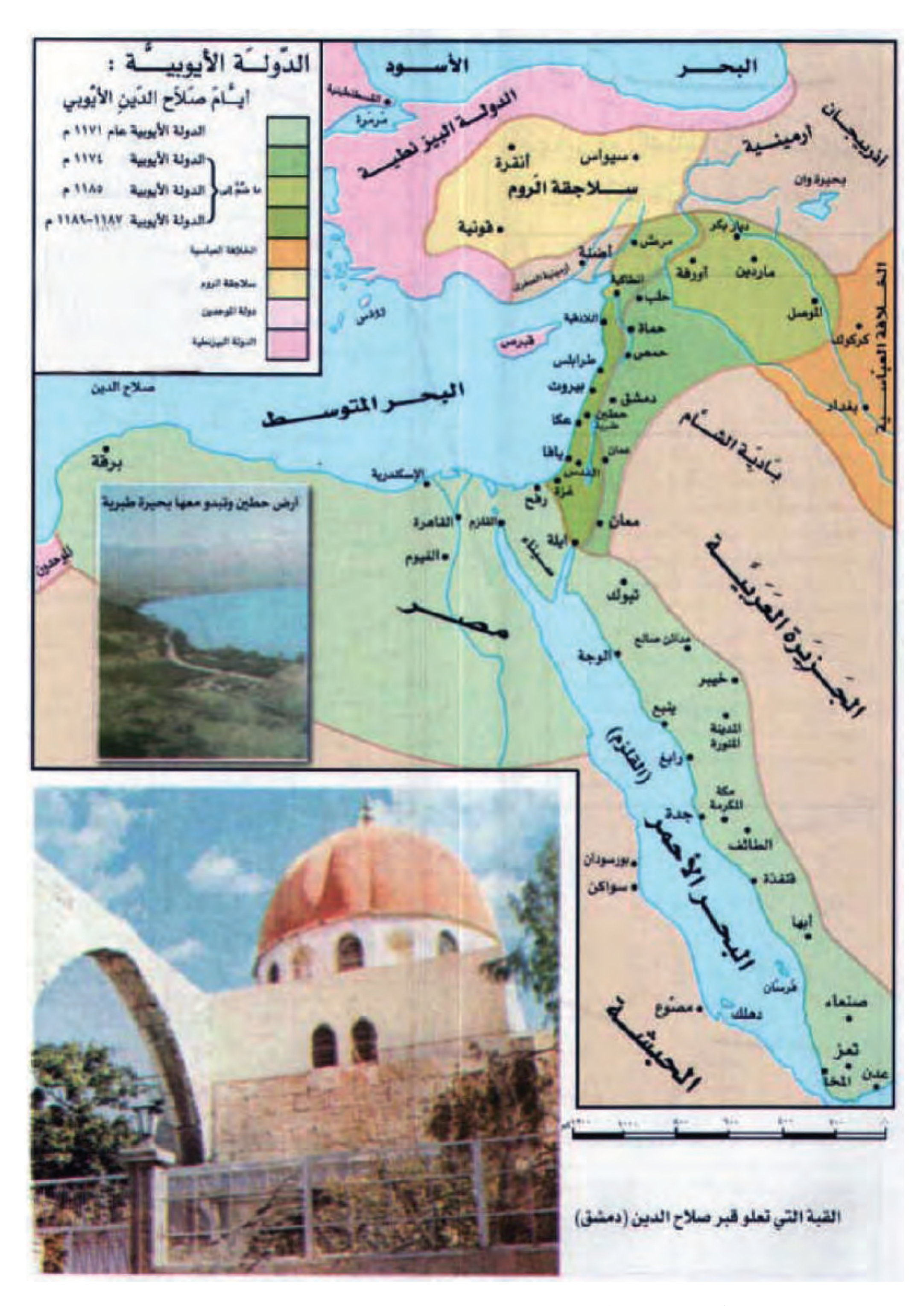




قلعة الحصن وقلعة المرقب من أهم القلاع الصليبية في سوريا. . الصورة من أطلس التاريخ العربي الإسلامي ص ٨٧



إلى اليسار خارطة بيت المقدس الصليبية، هي تمتد من بيروت حتى بداية البحر الأحمر وخليج العقبةومن شرق البحر الميت بما فيها مدينة الكرك وقلعتها وحتى شاطئ المتوسط وصولاً إلى غزة. الخارطة (أسفل) توضح مسار الحملتين الأولى والثانية من القسطنطينية وحتى بيت المقدس، وتلاحظ كثرة القلاع في الطرق، وهي قلاع إما بناها الصليبيون أو أعادوابناءها أو رمموها ليحتموا بها أثناء غزوهم للبلاد الاسلامية. عن أطلس التاريخ العربي والاسلامي. ص ٨٦.



خارطة الدولة الأيوبية . عن أطلس تاريخ العالم العربي والإسلامي. ص ٨٩



محراب صلاح الدين في المسجد الأقصى، وتشير الكتابة المنقوشة فوق القوس بأن صلاح الدين هو الذي أنشأه، ويلاحظ فارق نوع الخط في النقش. عدسة الكاتب، كانون ثاني ٢٠١٠



(شكل ٢)



(شكل ١)

الصورة الى اليمين (شكل ١) لقبة يوسف وهي من القباب التي نقش عليها ما يشير الى إنشائها في العصر الأيوبي، ويلاحظ نوع الخط في النقش التفصيلي (شكل ٢)
الصور من كتاب: غوشة، محمد هاشم. المسجد الأفصى المبارك. القدس: دارة القدس للبحوث والتوثيق والإعلام. ٩٠٠٢. ص ٦٦، ٥٦١.



درهم مكتوب عليه: الملك الناصر صلاح الدنيا والدين يوسف بن أيوب. ضرب سنة ٦٨٥هـ.



درهم مكتوب عليه: الملك العادل ابو بكر سيف الدين بن أيوب. ضرب سنة ١٢٠٠ و١٢١٠.
عن موقع http://themecca.tripod.com

الخاتمة

بنقاط موجزة نضع بين يدي القارئ حصيلة ما أوردناه في جولتنا عبر الصفحات التي تضمنت ما أردنا إيصاله للقارئ لعلّ في الإيجاز ما يعيد للذهن ما تفلّت منه :

1 . للقدس أهمية دينية وحضارية لا توازيها أي مدينة من مدن العالم الإسلامي عدا مكة المكرمة والمدينة المنوّرة، لكنها رغم هذه الأهمية لم تلقَ من خلفاء الأمة وسلاطينها ممن وقعت المدينة تحت سيطرتهم اهتماماً كافياً .

2 . أن الالتفات لأهمية المدينة كان يتصاعد ويشتدّ عندما تتعرض المدينة لخطر من الأخطار، وهو ما حدث في فترة الاحتلال الفرنجي، أما ما عدا ذلك فقد كانت المدينة تُهمل إهمالاً شديداً باستثناء ترميمات هنا وتصليحات هناك تتمّ بعد مرور سنوات من الحاجة لمثل تلك الإصلاحات والترميمات .

3 . أن الفترة الإسلامية التي حظيت فيه المدينة بالاهتمام الثقافي والعلمي إنما كان في فترة حياة السلطان صلاح الدين الأيوبي والسلطان نور الدين زنكي حتى مجيء المماليك فالعثمانيين، أما قبل ذلك فالتاريخ يشهد بقلّة الاهتمام .

4 . أن نقوش وزخارف قبة الصخرة تحمل طابعاً تاريخياً متجدداً ممتداً لقرون عدّة، وأنها تشكل شاهداً هاماً ووثيقة تاريخية للحضارات التي تعاقبت على حكم هذه المنطقة تاركة فيها آثارها الدالة عليها .

5 . أنّ هناك إمكانية واضحة لقراءة تاريخ قبة الصخرة من خلال النقوش

والزخارف التي تركها السابقون، إلا أن المؤرخين والآثاريين لم يستفيدوا بما يكفي من هذا الشاهد وتلك الوثيقة ولم يدرسوها بالشكل الذي يقدّم لهم أدلة جديدة على مسير الحضارات السابقة وفنونها وفلسفتها.

6. إن نقوش وزخارف قبة الصخرة تعرّضت للإهمال المستمرّ من قبل العديد ممن حكموا المنطقة وتركت آثارها نهباً لعوامل الطبيعة من مطر ورياح وحرارة متفاوتة بين درجة دون الصفر المئوي حتى درجة تصل الأربعين مئوية ما أدى إلى تلف متواصل وتشوّهات متلاحقة أذهبت الكثير من بهائها ورونقها.

7. إن عمليات الترميم المتباعدة لا تكفي لإعادة القبة وزخارفها إلى ما كانت عليه، خصوصاً وأن الذين يقومون بعمليات الترميم والمعالجة ليسوا من المحترفين ذوي الذائقة الفنية الكافية لإعاد النقوش إلى تلك الصورة الأولى التي كانت عليها.

8. إن ما أحدثته الدول المتعاقبة من تغيير على نقوش القبة أضاع جزءا كبيراً من تلك النقوش وبالتالي أفقدها الكثير من القيمة التاريخية، وأدى إلى زيف في المعلومات التاريخية جعل من الصعب إعادة قراءتها قراءة تاريخية، فما فعله الفاطميون والصليبيون والأيوبيون وغيرهم خلط المعلومات التاريخية الممكن استقاؤها من النقوش وحرم التاريخ من وثيقة هامة، بل ربما من أهم وثائقه.

9. يرى الكاتب أن الهندسة العربية القديمة التي تعتبر الخطوة الأولى في إنتاج النقوش في بناء القبة لم تُدرس دراسة علمية موضوعية كافية تمهّد لخطوات تطوير ضرورية لاستمرار حركة الزخرفة العربية نحو ابتكارات جديدة.

10. إن الفنون ذات إيقاع تطوري بطيء وليس في خط تطورها قفزات ناجمة عن تغيّرات سياسية، وإنما يكون دور العامل السياسي في تقديم الدعم والعون أو في التدمير والطمس والإلغاء، ولا يتأثر إيقاع الفنون بالعوامل السياسية إلا في حالات استثنائية جداً كتبني الدول أنماطاً محددة في رموزها وفنونها كما حدث في

الفترة الفاطمية.

11. إن إبداع المزخرفين المعاصرين إنما يعتمد على مبتكرات الهندسة القديمة من حيث تكويناتها وأشكالها ، ومن ثمّ الإضافة عليها وتغييرها بحيث تغيب هويّتها الأصلية، ولهذا تأثير غير إيجابي على قراءة الأصل الزخرفي في القبة.

12. النقوش العربية تستند في تنويعاتها إلى رؤية توحيدية فكرية عميقة، وبالتالي ففهم ودراسة تلك النقوش والزخارف تحتاج للغوص في المفاهيم العميقة للجغرافية الروحية العربية.

13. يرى الكاتب أن اهتمام الفاطميين (الشيعة) بمدينة القدس ومسجدها وقبة الصخرة فيها لا يقلّ عن اهتمام الخلفاء (السّنّة)، بل وربما يزيد في بعض الأحيان، ولكنهم كانوا كبقية الخلفاء مهتمين بالعاصمة التي أنشأوها أكثر من اهتمامهم بأي مكان في دولتهم.

14. إنه رغم التقدّم الفني والحضاري الذي بلغته الدولة الفاطمية، سواء بابتكار ناجم عن تشجيع الخلفاء أو ضمن حركة التطوّر التي تمرّ بها الفنون، فإن هذا لم ينعكس على اهتمامهم بالقدس ومساجدها كثيراً، فما عُثر عليه من فسيفساء أو نقوش ذات طابع فاطمي في قبة الصخرة أو المسجد الأقصى كان قليلاً، ولربما تمّ طمسه لاحقاً.

15. أن الفرنجة جاؤوا محتلين غزاة، لا يهمّهم سوى سيطرة الكنيسة والإقطاع الأوروبي الغربي على البلاد الإسلامية، كما أن وجود كنيسة القيامة في القدس، وكنيسة المهد في بيت لحم دفع الفرنجة للاهتمام بهذه الشواهد المرتبطة بعقائدهم، وعدم الاهتمام بالأماكن الأخرى.

16. أن تحويل قبة الصخرة إلى كنيسة ووضع الصور والنقوش والتماثيل

التي تصوّر المسيح والعذراء وغيرهم من قديسي المسيحية، وكذلك تقسيم المسجد الجنوبي إلى كنيسة ومنامات للاسبتارية وصوامع للحبوب دون إنتاج نقوش بذات المستوى يعني انعدام المستوى الفني والذائقة الفنية لديهم.

17. أن الفن والإبداع المتعلق بالمكان بشكل خاص، هو وليد حالات الرخاء والاستقرار والسلام، وحياة الترف التي يصلها الناس بعد عبورهم مرحلة الحاجات الضرورية والعضوية اللازمة لحياتهم، أما قبل ذلك فليس من الممكن قيام إبداعات فنية خالدة.

18. وضع الفرنجة المنطقة وأنفسهم في ظروف لا استقرار فيها لهم ولا لأهل المنطقة، فلم يتمكنوا من إيجاد حالة استقرار رغم طول المدة التي مكثوا فيها في البلاد.

19. لم تكن الظروف السياسية التي أحاطت بالأيوبيين وكذلك طبيعة التكوين العسكري الذي نشأوا عليه لهم تتيح القيام بأية إضافات نوعية على المكونات الفنية التي كانت قبلهم، لذا بقي النمط الفاطمي هو السائد في تلك الفترة، ولم تنهض المنطقة فنيّاً إلا في الفترة المملوكية.

20. باستثناء تجديد وتذهيب وإعادة زخرفة بعض نقوش قبة الصخرة من الداخل، لم يترك الأيوبيون شيئاً في مجال النقوش والزخارف مع أنهم في مجال المعمار والبناء قدّموا للمدينة الكثير، من تجديد الأسوار وبناء الربط والخانقات والأسبلة وغيرها وأعادوا تجديد الدين بتشجيع الفقهاء والعلماء ودعم التوجهات الصوفية ورعاياتها وتقديم العون لهم والإنفاق عليهم، ويبدو أن الوقت في تلك المرحلة كان وقت قتال وجهاد بما يستدعيه من دوافع معنوية يقدّمها العلماء في مواجهة أعداء الأمة من الفرنجة.

21. أن نصف قرن من الزمان لا يكفي لإحداث نقلة نوعية في الفنون

خصوصاً في حالات الاضطراب والصراعات، لذا فإن سلاطين الأيوبيين الذين مكثوا في البلاد لما يقارب خمسين عاماً، لم يمتلكوا الزمن الكافي لإنتاج نمط فني زخرفي مختلف عن سابقه الفاطمي.

22. أن التمزق الطائفي والمذهبي والاختلافات العقائدية التي حلّت بالأمّة الإسلامية نتيجة التنافس السياسي قد ضرب الأمّة لا في وحدتها السياسية فحسب، بل أيضاً في وحدتها الفكرية والثقافية وانعكس هذه كلّه على ثقافتها وفنونها وبرّر اعتداء بعضها على ثقافة البعض الآخر وفنونه، فانطمس قسط وفير من هذه الثقافة وتلك الفنون.

23. أن الاحتلال مهما كانت دوافعه وتوجهاته إنما يعني اعتداء على الأمم الأخرى واستهدافاً لثقافتها وتاريخها، ومحاولة لتغيير الوجود الحضاري لتلك لأمم من خلال الإلغاء والطمس والإقصاء، وهذا ما واجهته الأمة الإسلامية في موجتي الاحتلال الفرنجي ثم المغولي لاحقاً حيث لم تُدمّر الدول الإسلامية سياسياً، بل أصيبت الأمّة في ثقافتها وحضارتها وفنونها.

24. أن الأمة ، الآن، تواجه موجة أخرى من الاحتلال، توازي، إن لم تزد عن موجة الاحتلال الفرنجي، إلا أنها هذه المرّة تستهدف الأمّة وهي في مرحلة من التمزّق والتفكك لا تقوى على مواجهة مثل هذه الموجة، وهو ما يهدد ثقافتها وفنونها ومقدساتها بخطر الإلغاء والطمس والإقصاء.

25. الخطر المذهبي الذي ضرب الأمّة منذ مطلع تاريخها ومزّق وحدتها لم يتسبب في إراقة دماء المسلمين فحسب، بل جرّ وراءه نتائج كارثية على تاريخ الأمة وحضارتها ودورها الذي كان منوطاً بها، وفقدت الأمّة بسببه شطر حضورها الثقافي الفني.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

*العهد القديم. 1973. بيروت: المكتبة البولسية.

*العهد الجديد: 1973. بيروت: المكتبة البولسية.

*ابراهيم، رفعت. 1994. *تعلّم أصول الخط الكوفي*. القاهرة: دار ومكتبة الهلال.

*ابراهيم، زكريا. 1984. *مشكلة الفن*. القاهرة: مكتبة مصر.

*ابراهيم، عبد الله. 1997. *المركزية الغربية: إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

* ابن الأثير، عز الدين علي بن محمد بن محمد الشيباني. ت 630 هـ. 1979. *الكامل في التاريخ*. بيروت: دار صادر.

* ابن بطوطة، محمد بن عبد الله بن محمد. ت 779 هـ. 2003. *تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار* (رحلة ابن بطوطة). تحقيق: محمد عبد الرحيم. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية.

* ابن جبير، أبو الحسن محمد. ت 614 هـ. 1981. *رحلة ابن جبير*. بيروت. دار ومكتبة الهلال.

* ابن الجوزي، ابو الفرج عبد الرحمن بن علي. ت 597هـ). 1992. *المنتظم في تاريخ الأمم والملوك*، تحقيق محمد عبد القادر عطا ومصطفى عبد القادر عطا. بيروت: دار الكتب العلمية.

* ابن الجوزي، ابو الفرج عبد الرحمن بن علي. دت. *فضائل بيت المقدس*. تحقيق جبرائيل جبور. بيروت. دار الآفاق الجديدة.

* ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن أبي بكر. ت 808 هـ. 2004. *المقدمة*. تحقيق حامد أحمد الطاهر. القاهرة. دار الفجر للتراث.

* ابن خلكان، أبو العباس أحمد بن محمد. ت 681هـ. 1998. *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان*. تحقيق يوسف علي طويل ومريم قاسم طويل. بيروت: المكتبة العلمية.

* ابن سعد، محمد . ت 230 هـ. 1997 . *الطبقات الكبرى* . تحقيق محمد عبد القادر عطا . بيروت : دار الكتب العلمية .

* ابن كثير . أبو الفداء اسماعيل . ت 774 هـ. 2003. *البداية والنهاية* . تحقيق حامد أحمد الطاهر . القاهرة : دار الفجر للتراث .

* ابن منظور، عبد الله محمد بن المكرّم الأنصاريّ الخزرجيّ . ت 711 ه . 2003 . **لسان العرب** . القاهرة . دار الحديث .

* ابن هشام، محمد عبد الملك . ت 834 هـ. 2004 .*السيرة النبوية* . القاهرة . دار الفجر للتراث .

* أبو بكر، نعمت محمد. 1968 .*الفخار المطلي حتى نهاية العصر المملوكي*. رسالة ماجستير. إشراف د. فريد شافعي. جامعة القاهرة/ قسم الآثار .

* أبو الحب، سعد الدين. جذور الكتابة العربية الحديثة: من المسند الى الجزم. *المجلة الفصلية* كلية بَروك. جامعة مدينة نيويورك. نيويورك. الاعداد 50 و51 . 2009 .

* أبو ريا، علي حسين . 2010 . *أطلس فلسطين الشامل* . فلسطين : سخنين : دار المعالم .

* أبو غزالة، ضاهر . 2001. *الشعر والعمارة: توأما حضارة: دراسة عباسية*، بيروت . دار المنهل اللبناني .

*أبو خليل، شوقي . 1994 . *الحضارة الإسلامية وموجز عن الحضارات السابقة* . بيروت . دار الفكر المعاصر .

* أبو النصر، عمر . 1975 . *عبد الملك بن مروان* . بيروت . دار أبو النصر للنشر .

أحمد، عبد الفتاح محمد. 1987 . *المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي*. ط 1، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان .

* اتنكهوزن، ريتشارد. د.ت. التفاعل والتماسك في الفنّ الإسلامي. من كتاب: *الوحدة والتنوّع في الحضارة الإسلامية* . ص ص 151–198 . ترجمة : صدقي حمدي وصالح العلي . بغداد : مكتبة المثنى ومؤسسة فرانكلين للطباعة

والنشر.

* إدريس، محمد جلاء. 2001. *أورشليم القدس في الفكر الديني الإسرائيلي*. القاهرة. مركز الإعلام العربي.

* أحمد، عبد الرازق أحمد. الرونوك على عصر سلاطين المماليك. *المجلة التاريخية المصرية*. المجلد 21. 1974. ص 67 – 116.

* الأعظمي، عواد. 2003. *تاريخ مدينة القدس 3000 ق.م – 1999 م*. القدس. مركز الارشيف الوطني الفلسطيني.

إرشيد، يوسف إرشيد. 2003. *الحضارة الإسلامية: نظم، علم، فنون*. الرياض. مكتبة العبيكان.

* آرمسترونغ، كارين. 1998. *القدس: مدينة واحدة وثلاث عقائد*، ترجمة فاطمة نصر ومحمد عناني، القاهرة: دار سطور للنشر.

* اسماعيل، عز الدين. 1983. *الشعر العربي المعاصر*، ط 3، دار العودة، بيروت، لبنان.

* الاسكندري، عمر، و، سفدج. ج. أ. 1990. *تاريخ مصر الى الفتح العثماني*. القاهرة: مكتبة مدبولي.

* الأصمعي، محمد عبد الجواد. د.ت. *تصوير وتجميل الكتب العربية في الإسلام ونوابغ المصورين والرسامين العرب في العصور الإسلامية*. القاهرة: دار المعارف.

* افسيانيكوف، ميخائيل. 1979. الصورة الفنية. من كتاب: *مشكلات علم الجمال الحديث: قضايا وآفاق*. ص-ص 161–176. القاهرة: دار الثقافة الجديدة.

* أفسيانيكوف، زلوتنيكوف، يولداشيف وكوزنيتسوفا. 1981. *أسس علم الجمال الماركسي اللينيني*. ترجمة جلال الماشطة. موسكو: دار التقدم.

* إقليدس. ت 280 ق.م. 1963. *كتاب الأصول الهندسية*. ترجمة كرنيليوس فان ديك. الهند: مطبعة حيدر أباد الدكن.

الألفي، صالح. 1974. *الفن الاسلامي: أصوله. فلسفته. مدارسه*. القاهرة: دار المعارف.

* الآلوسي، عادل كامل. 1993. *روائع الفن الإسلامي*. القاهرة. عالم الكتب.
* إلياد، مرسيا. 2009. *المقدس والعادي*. ترجمة عادل العوّا. بيروت: المركز الثقافي العربي.
* إلياد، مرسيا. 1987. *تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية*. ج1. ترجمة عبد الهادي عباس. دمشق. دار دمشق.
* الأندلسي: محمد بن أحمد بن جزّي 2003. *كتاب التسهيل لعلوم التنزيل*. ج4. بيروت: المكتبة العصرية والدارالنموذجية للطباعة والنشر.
* البخاري، محمد بن اسماعيل. ت 256 هـ. 2003. *صحيح البخاري*. تحقيق طه عبدالرؤوف سعد. المنصورة: مكتبة الإيمان.
* التوحيدي، أبو حيان . ت 414 هـ. 1929. *المقابسات*، القاهرة: المكتبة التجارية.
* الحموي، ياقوت شهاب الدين. ت 326 هـ. . 1979. *معجم البلدان*، دارإحياء التراث العربي.
* حوراني، ألبرت. 1987. *تاريخ الشعوب العربية*. بيروت: دار الطليعة.
* خسرو، ناصر علوي. 1993. *سفرنامة*. ترجمة يحيى الخشّاب. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
* السيوطي، محمد بن أحمد. ت 880 هـ. 1982. *إتحاف الأخصا بفضائل المسجد الأقصى*. تحقيق أحمد رمضان. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
* الشهرستاني (أبو الفتح محمد بن عبد الكريم . ت 548هـ. 2000. *الملل والنحل*. تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي. بيروت: المكتبة العصرية.
* الصوري، وليم. 1991. *الحروب الصليبية*. ترجمة حسن حبشي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
* الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير(. ت 310 هـ. 2002. *تاريخ الرسل والملوك ومن كان في زمن كل منهم*. بيروت: دار الفكر. ط2.

* العليمي، الحنبلي مجير الدين. *الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل*. 1999. تحقيق. عدنان ابو تبّانة. عمان والخليل: مكتبة دنديس.

* العمري، ابن فضل الله(ت 749 هـ). 1924. *مسالك الأبصار إلى ممالك الأمصار*. القاهرة. بدون دار نشر.
* العمري، ابن فضل الله. 1988. *التعريف بالمصطلح الشريف*. تحقيق محمد شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية.
* المسعودي ، أبو الحسن علي بن الحسين. ت 346 هـ. 1996. *مروج الذهب ومعادن الجوهر*. بيروت: دار الأندلس.
* المقدسي، برهان شهاب الدين. ت 905 هـ. د، ت. *مثير الغرام إلى زيارة القدس والشام*، تحقيق أحمد الخطبي. بيروت. دار الجيل.
* المقدسي، محمد بن خضر. 2007. *المستقصى في فضائل المسجد الأقصى*. فلسطين/ رام الله: بيت الشعر الفلسطيني.
* المنصوري، بيبرس. ت 537 هـ. 1993. *مختار الأخبار. الدولة الأيوبية ودولة المماليك*. تحقيق عبد الحميد صالح حمدان. بيروت: الدار المصرية اللبنانية.
* الهروي، أبو الحسن علي بن أبي بكر ت 611 هـ. 2002. *الإشارات إلى معرفة الزيارات*. تحقيق علي عمر. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.
* الواسطي، أبو بكر محمد بن أحمد. ت 410 هـ. 1979. *فضائل بيت المقدس*. القدس: معهد الدراسات الآسيوية والإفريقية بالجامعة العبرية.
* بالدونادو، بابون باسيليو. 2002. *الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة الهندسية: الكتاب عن نظرية الأسلوب*. القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة.
* بابلون، إرنست. 1987. *الآثار الشرقية لحضارات كلدية وآثور وبابل وفارس وسورية وفينيقية واليهودية وقرطاجة وقبرص*، ترجمة مارون عيسى الخوري، طرابلس/ لبنان: دار جروس برس ودار حكمت شريف.
* الباشا، حسن. 1985. *القصور الأموية*. عمان. نشر خاص بالمؤلف.

* الباشا، حسن. 1999. *موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية*. القاهرة : مكتبة الدار العربية للكتاب.

* الباشا، حسن. 2002. *الفن الإسلامي في الأندلس، الزخرفة النباتية* القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة.

* الباشا، حسن. 2003. *الفن الطليطلي: الإسلامي والمدجن*. القاهرة. المجلس الاعلى للثقافة.

* البتنوني، محمد لبيب. 1329 هـ. *الرحلة الحجازية*. القاهرة: مطبعة الجمالية بمصر. ط2.

* البخيت، محمد عدنان. 2005. *لواء القدس الشريف*. لندن. مؤسسة الفرقان.

* بدوي، جمال. 2004. *الفاطمية دولة التفاريح والتباريح*. القاهرة: دارالشروق.

* برا، جيرار. 1993. *هيغل والفن*. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. ص 13.

* بروكلمان، كارل. 1972. *تاريخ الشعوب الإسلامية*. بيروت. دار الطليعة.

* بسكين، م. ب. 1968. الجمالي في علم الجمال السوفييتي. من كتاب: *الجمال في التفسير الماركسي*، ترجمة يوسف الحلاق. ص ص 169-207. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي.

* بسيوني، سيد. 2007. *فن العمارة*، عمان. دار اليازوري العلمية.

* بسيوني، فاروق. 1995. *قراءة اللوحة في الفن الحديث*. القاهرة: دار الشروق.

* بكويث، جون. أثر الفن الإسلامي في الفن الغربي الوسيط، مجلة *الأبحاث*. عدد آذار 1960، السنة 13، الجزء 1.

* بلوم، جوناثان. 2007. *فنون مدينة القاهرة: الفن والعمارة في شمال إفريقية ومصر الفاطمية*. مركز الدراسات الاسماعيلية ومطبوعات جامعة ييل.

* بهنسي، عفيف. جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعملي.

مجلة *الحياة التشكيلية* . العددان 59–60 . السنة 15 . نيسان–أيلول 1995 . ص 56–65 . دمشق : وزارة الثقافة .

❋ بهنسي ، عفيف . 1997 . *النقد الفني وقراءة الصورة* ، القاهرة : دار الكتاب العربي .

❋ بهنسي ، عفيف . 1983 . *الفن الإسلامي في بداية تكوّنه* . دمشق : دار الفكر .

❋ بهنسي ، عفيف . 1979 . *جمالية الفن العربي* . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . سلسلة عالم المعرفة رقم 14 .

❋ بهنسي ، عفيف . 2000 . الرقش العربي . من كتاب : *التعبير بالألوان : آفاق في الفن التشكيلي* . تحرير : سليمان العسكري ص 100 –105 . الكويت : كتاب العربي .

❋ بن سوسان ، جيرار و لابيكا ، جورج . 2003 . *معجم الماركسية النقدي* . ترجمة جماعية . بيروت : دارالفارابي ، وتونس : دار محمد علي للنشر .

❋ البيشاوي ، سعيد . 2007 . *الاستيطان الفرنجي في بيت المقدس والمناطق المحيطة بها* . فلسطين : مؤسسة فلسطين للثقافة .

❋ بيطار ، زينات . **1999** . *غواية الصورة ، النقد والفن ، تحولات القيم والأساليب والروح* . بيروت . المركز الثقافي العربي .

❋ التريكي ، سمير . التوالد والفردية في الفنون العربية الإسلامية . مجلة *الحياة التشكيلية* . العددان 59–60 . السنة 15 . نيسان–أيلول 1995 . ص ص 126–132 . دمشق : وزارة الثقافة .

❋ التليسي ، بشير . 2004 . *تاريخ ا لحضارة العربية الإسلامية* . بيروت . دار المدار الاسلامي .

❋ تمبل ، كريستين . 2002 . *المخّ البشري : مدخل إلى دراسة السيكولوجيا والسلوك* . ترجمة عاطف أحمد . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . سلسلة عالم المعرفة رقم 287 .

❋ تيزيني ، الطيب . 1985 . *من التراث إلى الثورة* . دمشق دار الفكر .

❋ توفيق ، سليمان . 1985 . *دراسات في حضارات غرب آسيا القديمة* .

دمشق : دار دمشق .
* ثروت ، صالح . 2003 . *مدينة القدس خلال الحكم الفاطمي (358هـ - 492هـ)* . رسالة ماجستير . الجامعة الأردنية .
* جاسم ، عزيز السيّد . 1982 . *ديالكتيك العلاقة المعقّدة بين المثالية والمادية في الرؤيا والمقدّس والمعجز والعقلاني* . بيروت : دار النهار للنشر .
* الجزار ، فاتن . 2011 . *الفسيفساء والقاشاني في عمارة قبة الصخرة : دراسة تحليلية* . رسالة ماجستير . عمان : جامعة العلوم الإسلامية .
* الجعبة ، نظمي . 2009 . *الإسكان في القدس بين مطرقة الاستيطان والإمكانات المتاحة* . فلسطين/ البيرة : معهد السياسات العامة .
* جمعة ، ابراهيم . دت . *دراسة في تطوّر الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة* . القاهرة : دار الفكر العربي .
* جمعة ، نجلاء محمد أمين . نسيج البوقلمون المصري في العصر الفاطمي وأثره في الأدب الفارسي . *مجلة كلية الدراسات الإنسانية للبنات* بالقاهرة - جامعة الأزهر (القاهرة) . - مج 81، ع 81 .
* الجميلي ، رشيد . د . ت . *الحضارة العربية الإسلامية وأثرها في الحضارة الأوروبية* . ليبيا . جامعة قاريونس .
* جودي ، محمد حسين . 1996 . *ابتكارات العرب في الفنون وأثرها في الفن الأوروبي في القرون الوسطى* . عمان . دار المسيرة .
* الجوابرة ، فاطمة . 2003 . موسوعة *القدس* . عمان . دار صفاء .
* جيمينيز ، مارك . 2009 . *ما الجمالية؟* ترجمة شربل داغر . بيروت : المنظمة العربية للترجمة ومركز دراسات الوحدة العربية .
* حتي ، فيليب . 1961 . *تاريخ العرب* . بيروت . دار الكشاف .
* الحداد ، محمد حمزة اسماعيل . 2006 . *المجمل في الآثار والحضارة الإسلامية* ، القاهرة : مكتبة زهراء الشرق .
* حسن ، ابراهيم حسن . 1962 . *تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي* . القاهرة : مكتبة النهضة المصرية .
* حسن ، ابراهيم حسن . 1964 . *تأريخ الدولة الفاطمية* ، القاهرة : مكتبة

النهضة المصرية.
* حسن، محمود ابراهيم، 1999. *الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي*. القاهرة: دار غريب.
* حسني، إيناس. 2009. *التلامس الحضاري الإسلامي الأوروبي*. الكويت: سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب رقم 366.
* الحسيني، إياد حسين. 2003. *التكوين الفني للخط العربي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية وجروس برس.
* الحسيني، فرج حسين. 7. .2. *النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر*. منشورات مكتبة الاسكندرية/ مصر.
* الحلاق، بسام. المهندس المقيم في الحرم القدسي. مقابلة شخصية. القدس. تشرين أول 2010.
* حمادة، محمد ماهر. 1979. *من وثائق الحروب الصليبية والغزو المغولي للعالم الإسلامي*. بيروت: مؤسسة الرسالة.
* حوراني، ألبرت. 1987. *تاريخ الشعوب العربية*. بيروت: دار الطليعة.
* الحويري، محمود محمد. 1979. *الأوضاع الحضارية في بلاد الشام في القرنين 12-13م*. القاهرة: دارالمعارف بمصر.
* الحياري، مصطفى. 1994. *مدينة القدس في عصر الفاطميين والفرنجة*. عمان: مكتبة عمان.
* خليل، عماد الدين. 2001. *مدخل إلى التاريخ والحضارة الإسلامية*. الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا.
* خليل، عماد الدين. 1986. *التفسير الإسلامي للتاريخ*. العراق: نينوى: منشورات مكتبة 30 تموز. ط4.
* خليل، مقبولة حسن. 1991. *مدينة القدس في العهد الأيوبي (583 - 650 هـ)*، القدس: جامعة القدس/ كلية الآداب. قسم التاريخ.
* خنفر، يونس. 2000. *تاريخ وتطور الزخرفة والأثاث عبر العصور*.

بيروت :دار الراتب الجامعية.
* الداغش، مها أحمد علي. 2002. *آثار وتاريخ الحرم القدسي الشريف خلال العصر الأيوبي 465 - 846* هـ. رسالة ماجستير. الجامعة الأردنية.
* درادكة، ثاني محمد. 2001 . *تاريخ وأصول نظام القبة في العمارة الأموية في فلسطين والأردن*. رسالة ماجستير. جامعة اليرموك.
* درادكة، صالح موسى (محرر). 2001. *ندوة القدس بين الماضي والحاضر*. بحوث ندوة جامعة البتراء. عمان . جامعة البتراء.
* داود، ابراهيم. قراءات تشكيلية: فن الزخرفة الإسلامية. صحيفة *الوحدة* السورية تاريخ 6/ 12/ 2007.
* داود. فادي. 2004. *أسس الهندسة المعمارية السورية القديمة: المنشأ- الفلسفة- النسب الكونية*. دمشق: نشر خاص بالمؤلف.
* دوفينيو، جان. *سوسيولوجيا الفن*. 1983 ترجمة هدى بركات. منشورات عويدات: باريس باتفاق خاص مع المطبوعات الجامعية الفرنسية.
* الدومينيكي، مرمرجي. *بلدانية فلسطين العربية*، . 1987. القاهرة: عالم الكتب.
* ديوي، جون. *الفن خبرة*. ترجمة زكريا ابراهيم. 1963. القاهرة: دار النهضة العربية.
* الراشد، محمد أحمد. *العمارة الدعوية*. 2009. السعودية: دارالأمة.
* الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد . ت 748. 2000. *نزهة الفضلاء، تهذيب* * *سير أعلام النبلاء*. إعداد محمد موسى الشريف. جدّة: دار الأندلس الخضراء للنشر والتوزيع.
* الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد. 1960. *العبر في خير من غبر*. تحقيق صلاح الدين المنجد وفؤاد السيد. الكويت: دائرة المطبوعات والنشر.
* رايس، ديفيد تالبوت. 1997. *الفن الإسلامي*. ترجمة منير صلاحي الأصبحي. دمشق: منشورات جامعة دمشق.
* الربيعي، فاضل. 2008. *فلسطين المتخّيلة*. دمشق: دار الفكر.

❊ الربيعي، فاضل. 1978. *قصة حب في أورشليم، قصة النبي سليمان*. دمشق. دار الفكر.
❊ ربورت، جولد، ويفيس، ماركوتر. 1997. *الفن والفنانون*. ت مصطفى الجويني. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
❊ رستم، أسد. 1991. *حرب في الكنائس*. ط3. بيروت: المكتبة البولسية.
❊ الرفاعي، أنصار. 2002. *الأصول الجمالية والفلسفية للفن الاسلامي*. مصر: منشورات جامعة حلوان.
❊ روفائيل، بطرس. أرز لبنان في هيكل سليمان. مجلة *المشرق*. السنة 26. 1928. العدد 7. ص ص 497 – 502.
❊ رينسيمان، ستيفن. 1997. *الحضارة البيزنطية*. ترجمة عبد العزيز جاويد. ط2. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
❊ زابوروف، ميخائيل. 1986. *الصليبيون في الشرق*. ترجمة إلياس شاهين. موسكو: دار التقدّم.
❊ زكي، عبد الرحمن. 1969. القلاع الصليبية في بلاد الشام. *المجلة التاريخية المصرية*. مجلد 51. سنة 1969.
❊ زلّوم. عبد القديم. *التفكير*. عمان: نشر خاص بالمؤلف.
❊ زيّات، حبيب. الفسيفساء وصنّاعها قديماً من الروم الملكيين. مجلة *المشرق*. عدد 36. سنة 1934.
❊ زيادة، معن. (محرر)، 1998. *الموسوعة الفلسفية العربية*. بيروت: معهد الإنماء العربي.
❊ زيّان، حامد. 1983. *الصراع السياسي بين القوى الإسلامية زمن الحروب الصليبية*. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
❊ زيعور. علي. 2008. *التحليل النفسي للخرافة والأسطورة والرمز*. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
❊ سالم، صلاح عبد العزيز. 2000. *الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي*. القاهرة. مركز الكتاب.
❊ سبايكر، روبرت. 2002. *الحرم القدسي الشريف*. ترجمة بهيج

ملاحويش. اسبانيا. الزاد لإنتاج والتوزيع.
* ستاخوف، إيفان. 1979. العلاقة بين الموضوع والانفعال الجمالي: منشؤها وتطوّرها. من كتاب: *مشكلات علم الجمال الحديث: قضايا وآفاق*. ص ص 91 – 126. القاهرة: دار الثقافة الجديدة.
* سحّاب، فيكتور. 1992. *إيلاف قريش: رحلة الشتاء والصيف*. بيروت. المركز الثقافي العربي.
* سركيس، خليل. 2001. *تاريخ القدس، المعروف بتاريخ أورشليم*. القاهرة. مكتبة الثقافة الدينية.
* سعيد، حامد. 2001. *المدرسة المصرية في الفن والحياة. الفنون الاسلامية: أصالتها وأهميتها*. القاهرة: دار الشروق.
* سلامة، خضر. مدير مكتبة الحرم القدسي. مقابلة شخصية. القدس. تشرين أول 2010.
* السلطاني، خالد. 2000. *رؤى معمارية*. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
* سليمان، فايقة حنا. 1971. *الفن في حياتنا اليومية*، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.
* السواح، فراس. 1989. *الحدث التوراتي: في الرّد على كمال الصليبي*. دمشق: دار علاء الدين.
* سيرنج، فيليب. 1992. *الرموز في الفن والأديان والحياة*. ترجمة عبد الهادي عباس. دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر.
* شاخت وبوزوروث. 1978. *تراث الإسلام*. ترجمة حسين مؤنس وإحسان صدقي العمد. الكويت. المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب.
* شافعي، فريد. 1951. *دراسات في بعض العناصر الزخرفية البنائية في الفنون الإسلامية (الزخارف الكأسية البسيطة)*. رسالة ماجستير. جامعة القاهرة/ قسم الآثار.
* الشامي، أحمد. 1991. *صلاح الدين والصليبيون: تاريخ الدولة الأيوبية*.

القاهرة: مكتبة النهضة العربية.
* شراب، محمد حسن. 2003. *موسوعة بيت المقدس والمسجد الأقصى: التاريخ، الآثار، أعلام الأمكنة والرجال*. عمان : الاهلية للنشر والتوزيع.
* شراب، محمد حسن. 1994. *بيت المقدس والمسجد الأقصى: دراسة تاريخية موثقة*. الرياض . نشر خاص بالمؤلف .
* الشرقاوي، داليا أحمد. 2000. *الزخارف الإسلامية والاستفادة مها في تطبيقات زخرفية معاصرة*. رسالة ماجستير. القاهرة: جامعة حلوان/ كلية الفنون التطبيقية.
* الشريف، طارق. محاولة لتحليل معنى كلمة «الأرابيسك». مجلة *الحياة التشكيلية*. العددان 59-60. السنة 15. نيسان-أيلول 1995. ص ص 85-99. دمشق: وزارة الثقافة.
* شواهين، خير. 2007. *دور العلماء العرب في نهضة الحضارة الغربية*. عمّان. دار المسيرة.
* شيرفاني، أسد الله سوران مليكيان. 2008. *الكلمة والصورة في الإسلام*. ترجمة عيسى مخلوف. سورية: جبلة: دار بدايات.
* صالح، محسن محمد. 1995. *الطريق إلى القدس: دراسة تاريخية في رصيد التجربة الإسلامية على أرض فلسطين*. لندن، منشورات فلسطين المسلمة.
* الصاوي، أحمد. 2002. *القدس: مقدسات لا تمحى وآثار تتحدى*، القاهرة : مركز الاعلام العربي.
* الصايغ، سمير، 1988. *الفن الاسلامي*، دار المعرفة للنشر والتوزيع والطباعة والترجمة، بيروت.
* صفوة، نبيل فتحي. نموّ الأرابيسك: لماذا نشأ الأرابيسك في مهد الحضارة العربية الإسلامية؟. مجلة *الحياة التشكيلية*. hالعددان 59-60. السنة 15. نيسان-أيلول 1995. دمشق: وزارة الثقافة.
* الصقر، إياد. 2003. *الفنون الإسلامية*. عمان: دار مجدلاي للنشر

والتوزيع.
* الصليبي، كامل. 1977. *التوارة جاءت من جزيرة العرب*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
* الطحاوي. حاتم. 1999. *الحياة الاقتصادية في بلاد الشام عصر الحروب الصليبية*. القاهرة: دار عين لدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.
* الطرشان، نزار. استبدال البلاطات الخزفية بالفسيفساء على الجدران الخارجية لقبة الصخرة المشرفة. مجلة *أدماتو* الإلكترونية (مجلة علمية آثارية محكمة) العدد الرابع. ربيع الثاني 1422/ يوليو / تموز 2001.
* طقوش، محمد سهيل. 2001. *تاريخ الفاطميين*. بيروت: دار النفائس.
* طه، أحمد يوسف أحمد. 1999. *باب الرحمة والتوبة في القدس الشريف: الباب الذهبي في الفترة الإسلامية: دراسة تاريخية معمارية*. نابلس. دار الفاروق.
* طه، علي أحمد، موظف في دائرة الترميم في الحرم القدسي. مقابلة شخصية. القدس. تشرين أول 2010.
* عارف العارف. 1955. *تاريخ قبة الصخرة المشرفة والمسجد الأقصى المبارك ولمحة عن تاريخ القدس*. القدس: مكتبة الأندلس.
* عارف العارف. 1951. *المفصل في تاريخ مدينة القدس*. القاهرة. دار المعارف.
* عاشور. سعيد عبد الفتاح. 1964. *أضواء جديدة على الحروب الصليبية*. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة.
* عبد التواب، عبد الرحمن. 2000. *دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية*. القاهرة. وزارة الثقافة.
* عبد الحميد، شاكر. 2007. *الفنون البصرية وعبقرية الإدراك*. القاهرة: دار العين للنشر.
* عبد الرازق، أحمد. أضواء على المسجد الأقصى وبعض الكتابات الأثرية فيه. *المجلة التاريخية المصرية*. المجلد 27. 1981. صص 81 – 118.
* عبد السّتّار، محمد. 2006. *موسوعة العمارة الفاطمية*. القاهرة.

دارالقاهرة للطباعة والنشر .
* عبد الملك، بدر . 1997 . *الإنسان والجدار*، دمشق : دار المدى .
* عثمان، محمد عبد الستّار . 2000. *نظرية الوظيفية بالعمائر الدينية المملوكية الباقية بمدينة القاهرة*. الاسكندرية دار الوفاء .
* عثمان، محمد عبد الستّار . 2005 . *دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية* . الاسكندرية . دار الوفاء .
* عبيد، كلود . 2008. *التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي: دراسة حضارية جمالية مقارنة* . بيروت . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .
* عثامنة، خليل . الوجه السياسي لمدينة القدس في صدر الإسلام ودولة بني أمية . *الأبحاث* . ص ص45. 61 .
* عز الدين، فاروق محمد . 1981 . *القدس تاريخيا وجغرافياً* . القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية .
* عكاشة، ثروت . 1994 . *القيم الجمالية في العمارة الإسلامية* ، القاهرة . دار الشروق .
* عكاشة، ثروت . 1999 . *موسوعة التصوير الإسلامي*. بيروت: مكتبة لبنان/ ناشرون .
* العلان، مروان . 2005 . *كي لا يبهت اللونُ أكثر*. كتاب تشكيل 3. رام الله: مكتب تشكيل .
* علي، جواد . د . ت . *المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام*. بغداد . جامعة بغداد .
* علي، جواد . د . ت . *تاريخ الصلاة في الإسلام*. بغداد: جامعة بغداد .
* علي، عبده عرفه . 2007. *القدس العتيقة: مدينة التاريخ والمقدسات* . القاهرة . الهيئة العامة لقصور الثقافة .
* عليوة، حسين عبد الرحيم . الكتابات الأثرية العربية: دراسة في الشكل والمضمون . *المجلة التاريخية المصرية* . المجلد 31/ 30. 1983/ 1984 . ص ص 203 – 262 .

* عمران. محمود سعيد. 2000. *الحروب الصليبية*. القاهرة: دار المعرفة الجامعية.
* عمر، عبد الله معروف. 2009. *المدخل إلى دراسة المسجد الأقصى*. بيروت. دار العلم للملايين.
* عوض، عصمت أحمد. 1999. *التعويذة والتمائم والأحجبة*. القاهرة: مكتبة مدبولي.
* عوض، محمد مؤنس. 1992، *الرحالة الأوروبيون في مملكة بيت المقدس الصليبية*. القاهرة: مكتبة مدبولي
* عوض، محمد مؤنس. 1999. *الحروب الصليبية. دراسات تاريخية ونقدية*. عمان: دار الشروق.
* عوض، محمد مؤنس. 2000. *الحروب الصليبية: العلاقات بين الشرق والغرب*. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.
* عيد، يوسف. 1993. *الفنون الأندلسية وأثرها في أوروبا القروسطية*. بيروت. دار الفكر اللبناني.
* غاردنر، جوستين. *عالم صوفي*. 1996. ترجمة حياة الحويك عطية. أوسلو: دار المنى.
* غرابار، أوليغ. 1996. *كيف نفكر في الفن الإسلامي*. ترجمة عبد الجليل ناظم وسعيد الحنصالي. الدار البيضاء: المغرب: دار توبقال للنشر باتفاق خاص من دار ألبان ميشيل: باريس.
* غربية، عز الدين اسماعيل. 1968. *تاريخ فلسطين القديم حتى بداية العصر اليوناني*. رسالة ماجستير. إشراف د. نجيب ميخائيل. جامعة عين شمس/ كلية الآداب. قسم التاريخ القديم.
* غريب، سمير. 1998. *في تاريخ الفنون الجميلة*. القاهرة: دار الشروق.
* غلاب، محمد السيد. سكان فلسطين وتاريخهم الجنسي. *المجلة التاريخية المصرية*. المجلد 5. 1956. ص ص 125 – 154.
* غوشة، محمد هاشم موسى. 1999. *المسجد الأقصى المبارك وقبة الصخرة*. القدس. شركة مطبعة بيت المقدس.

* غوشة، محمد هاشم موسى. 2009. *كنيسة القيامة*. القدس: مركز دراسات القدس.
* الفاروقي، اسماعيل راجي، والفاروقي، لوس لمياء. 1998. *أطلس الحضارة الإسلامية*. الرياض: مكتبة العبيكان.
* فرحات، جمال عبد الهادي. 2009. *الشيعة والمسجد الأقصى*. بيروت: دار الملاك.
* فروخ، مصطفى. 1982. *رحلة الى بلاد المجد المفقود*. بيروت. دار المفيد.
* الفني، ابراهيم. 1997. *التسوية الشرقية للمسجد الأقصى: المصلى المرواني*. القدس: مركز القدس للابحاث.
* الفني، ابراهيم. 2003. *الأطلس المصوّر لستة آلاف سنة من الحضارة في مدينة القدس*. عمان. دار الشروق.
* الفني، ابراهيم. 2007. *فسيفساء قبة الصخرة*. عمان. دار اليازوري العلمية.
* فونتاني، جاك. 2003. *سيمياء المرئي*. ترجمة علي أسعد. سوريا/ اللاذقية: دار الحوار.
* فييت، غاستون. أصول الجمال في الفن الإسلامي. مجلة *المشرق*، السنة الرابعة والثلاثون، تشرين أول. سنة 1936. ص 468.
* فيشر، أرنست. 1965. *ضرورة الفن*. ترجمة جبرا ابراهيم جبرا. بيروت: دار الحقيقة.
* فيشر، أرنست. 1973. *الاشتراكية والفن*. بيروت: دار القلم.
* قاسم، عبده قاسم. 1993. *ماهية الحرب الصليبية*. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.
* القاضي، مختار. 1972. *أثر المدنية الإسلامية في الحضارة الغربية*. القاهرة. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.
* القصيمي، عبد الله. 1977. *العرب ظاهرة صوتية*. مطابع مورنمارتر. باريس.

* قطب، سيد. 2000. ط 17. *خصائص التصوّر الاسلامي ومقوماته*. القاهرة: دار الشروق.
* قطب، سيد. 2001. *في ظلال القرآن*. الطبعة الشرعية الثلاثون. القاهرة: دار الشروق.
* قطب، سيد. *التصوير الفني في القرآن*. 2002. الطبعة الشرعية السادسة عشرة. القاهرة: دار الشروق.
* قطب، محمد. 1983. *منهج الفن الإسلامي*. الطبعة الشرعية السادسة. القاهرة: دار الشروق.
* قليبو، سهاد. 2009. *الإسلام - القدس - بنو إسرائيل - اليهود*. القدس. نشر خاص بالمؤلف.
* القمني، سيد محمود، 1999، *الأسطورة والتراث*. القاهرة: المركز المصري لبحوث الحضارة.
* قنيبي، عصام. 2004. *المدينة المسحورة: دراسة موجزة في تاريخ مدينة القدس خلال خمسة آلاف عام*. دمشق. دار الطليعة الجديدة.
* القوصي، عطية. صلاح الدين واليهود. *المجلة التاريخية المصرية*. المجلد 24. 1977. ص ص 39 - 54.
* القيّم، علي. الأرابيسك في العالم الإسلامي. مجلة *الحياة التشكيلية*. العددان 59-60. السنة 15. نيسان-أيلول 1995. ص ص 28-39. دمشق: وزارة الثقافة.
* الكفراوي، محمد. 1983. *مساجد بيت المقدس*. القدس. مطبعة روان التجارية.
* كنيل. ج. 1966. *الفن الإسلامي*. ترجمة أحمد موسى. بيروت: دار صادر.
* كوبلر، جورج. 1995. *نشأة الفنون الانسانية: دراسة في تاريخ الأشياء*. بيروت ونيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.
* لابلانش، جان، وبونتاليس، ب. 1987. *معجم التحليل النفسي*. ترجمة مصطفى حجازي. ط 2. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت،

لبنان .
* لالاند، أندريه . 2001 . *موسوعة لالاند الفلسفية* . ترجمة خليل أحمد خليل . بيروت : منشورات عويدات .
* لامنس، هنري . اليهود في فلسطين ومستعمراتهم . مجلة *المشرق* . لبنان . السنة الثانية 1899، العدد 23. ص ص 1088 - 1094
* لعيبي، شاكر . 2001 . *الفن الإسلامي والمسيحية العربية، دورالمسيحيين العرب في تكوين الفن الإسلامي*. بيروت . رياض الريس .
* لعيبي، شاكر . 2007 . *العمارة الذكورية: فن البناء والمعايير الاجتماعية والأخلاقية في العالم العربي*. بيروت : دار رياض الريّس .
* لوبون، غوستاف . 1975 . *حضارة العرب* . ترجمة عادل زعيتر . القاهرة : دار إحياء التراث العربي .
* ماجد، عبد المنعم . 1997 . *الدولة الأيوبية في تاريخ مصر الإسلامية/ التاريخ السياسي*. القاهرة : دار الفكر العربي .
* مالدونادو، باسيليو بابون . 2002 . *الفن الإسلامي في الأندلس. ج2/ الزخارف النباتية* . ترجمة علي ابراهيم منوفي . القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة .
* مؤنس، حسين . 1981 . *المساجد* . الكويت . المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب .
* ماهر، سعاد . تطور العمائر الإسلامية بتطوروظائفها . *المجلة التاريخية المصرية* . المجلد 18 . 1971 . صص 55 - 69 .
* متولي، ابراهيم صبري . العمارة الإسلامية في القدس منذ صدرالإسلام وحتى العصر الأيوبي . *صامد الاقتصادي* . 2003 . 132 . 245 .
* محاسنة، محمد حسين . 2003 . *تاريخ مدينة القدس* . الكويت . مكتبة الفلاح .
محرز، جمال . مقالة : التصويرالإسلامي في الأندلس . *المجلة التاريخية المصرية* . المجلدان 9 - 10 . لسنة 1960 - 1962 .
* محسن، هشام صالح . 2002 . *الزخارف الحجرية العثمانية على سور*

القدس: دراسة أثرية وتاريخية وفنية. القدس: جامعة القدس/ معهد الآثار.

❋ محمد، بلاسم2008. *تأويل الفراغ في الفنون الإسلامية*، عمّان. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

❋ مراد، بركات محمد. رؤية فلسفية في علم جمال الفن الإسلامي *العربي*. 503. 138.

❋ مرزوق، ابراهيم. 2003. *الموسوعة الفنية لأجمل الزخارف والنقوش*. القاهرة . دار الطلائع.

❋ المزيّن. عبد الرحمن. 1968. *موسوعة التطريز الفلسطيني*. بيروت: دار صامد.

❋ المسيري. عبد الوهاب. 1999. *موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية*، القاهرة: دار الشروق.

❋ مطر، أميرة حلمي. 1994. جمهورية *أفلاطون*. القاهرة: وزارة الثقافة/ هيئة الكتاب.

❋ المطوي، العروسي محمد. 1982. *الحروب الصليبية في المشرق والمغرب*. تونس: دار الغرب الإسلامي.

❋ مكداشي، غازي. بنية فنّ الزخرفة ومنطلقاته الفكرية. مجلة *الحياة التشكيلية*. العددان 59–60. السنة 15. نيسان–أيلول 1995. ص ص 71–80. دمشق: وزارة الثقافة.

❋ *المنجد في اللغة والأعلام*. 2003. بيروت: دار المشرق.

❋ منصور، عبد القادر محمد. 2003. *القدس عقيدة وتاريخ*. دمشق. دار القلم العربي.

❋ موترود. رينيه. جولة في الآثار السورية في العهد المسيحي وفي أوائل العهد الإسلامي. مجلة *المشرق*. المجلد 33. السنة 1933. ص– ص 180 – 195.

❋ موسى، محمود سعيد ابراهيم. د. ت. *الاستقرار العربي الإسلامي في بيت المقدس حتى نهاية العصر العباسي الأول*. القدس. نشر خاص

بالمؤلف .
* مولر، جوزيف إميل . 1988 . *الفن في القرن العشرين*. ترجمة مهاة فرح الخوري . دمشق : دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر .
* الناطور، شحادة . 1997 . *التفاعلات الحضارية في فجروضحى الإسلام/ دراسة للنواحي الاجتماعية واثقافية والاقتصادية* . عمان . دار الكندي .
* نبيل ، راغب . دت . *النقد الفني*. مكتبة مصر . القاهرة .
* نجم، رائف . 1983 . *كنوز القدس*. عمان . مؤسسة آل البيت .
* لاسوس، جان . توطئة لدرس الفن المسيحي في سوريا في القونين الخامس والسادس . *المشرق*، العدد 32 سنة 1934 .
* اللجمي، وحيد . المجالات الاستاطيقية في فن الخط العربي الإسلامي . *اوراق فلسفية* . 15 . 25 .
* لويكوك، رونالد . اللوحات الزخرفية الجدارية في السيراميك الملوّن . مجلة *الحياة التشكيلية* . العددان 59-60 . السنة 15 . نيسان-أيلول 1995 . ص ص 66-70 . دمشق : وزارة الثقافة .
* هادي، بلقيس محمد . 2010 . *دراسات في الفن الإسلامي*. عمان : دار دجلة .
* هاميلتون ، ر . 2009 . *عمارة المسجد الأقصى : تاريخ التركيب الإنشائي للمسجد الأقصى*. القاهرة . دار الهدى .
* هاوزر، أرنولد . 1981 . *الفن والمجتمع عبر التاريخ*. ج1 . ترجمة فؤاد زكريا . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
* هاينز، مايكل . 2009 . *القوى العقلية/ الحواس الخمس*. ترجمة عبد الرحمن الطيّب . عمان : الدار الأهلية للنشر والتوزيع .
* هبي . انطوان . 1979 . *الصور المقدسة أو الأيقونات* . بيروت : المكتبة البولسية .
* هيغل، جورج . ط2 . 1981 . *فكرة الجمال* . ج1 . ترجمة جورج طرابيشي . بيروت : دار الطليعة .

* هيغل، جورج. 1978. *فكرة الفن*. ترجمة جورج طرابيشي (1978). بيروت: دار الطليعة.
* هيغل، جورج. 1980. *فن الرسم*. ترجمة جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة.
* وات، مونتغمري. 1994. *في تاريخ اسبانيا الإسلامية مع فصل في الأدب*. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع.
* وادل، أ. 1999. *الأصول السومرية للحضارة الفرعونية*. ترجمة زهير رمضان. عمان: المكتبة الأهلية للنشر والتوزيع.
* والي، طارق. 1993. *نهج الواحد في عمارة المساجد*. المنامة. بيت القرآن.
* والي، طارق. 1993. *البيان والتبيان في العمارة والعمران*. المنامة. نشر خاص بالمؤلف.
* وزارة الثقافة التونسية. 1978. *الفسيفساء*. نشرة من مكتب المهندس المقيم في الحرم الشريف. تونس: قرطاج: وزار الثقافة والإشاد القومي.
* وزيري، يحيى. 2004. *العمارة الإسلامية والبيئة: الروافد التي شكلت التعمير الإسلامي*. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.
* وزيري، يحيى. د. ت. *التطور العمراني والتراث المعماري لمدينة القدس الشريف*. بيروت. الدار العالمية للنشر.
* ويلفورد، جون نوبل، الفسيفساء انطوت على إنجازات رياضية متطورة، صحيفة *الشرق الأوسط*، الاربعاء 01 صفر 8241 هـ 82 فبراير 7002 العدد 91301.
* اليافي، نعيم. 1983. *تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث*. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق، سوريا.
* يوسف، حمد أحمد عبد الله. 1982. *بيت المقدس من العهد الراشدي حتى نهاية الدولة الأيوبية*. القدس. دائرة الاوقاف الاسلامية.
* يولداشيف. ليكال. 1984. *قضايا الكتاب الفلسفية في الفن*. ترجمة زياد المُلّا. دمشق: دار دمشق.

المراجع الاجنبية

Abdul-Rauf. M.1994. *The Islamic Mind.* Diwan Bahasa dan Pustaka, Ministry of Education. Malaysia, Kuala Lumbour.

Banani, A. and Vryonis. Speros (Editors). W.D. *Individualism and Conformity in Classic Islam*, Jr. OTTO Harrassowits. Originality and Confortmity in Islam Art, Richard Ettinghausen, New York University Meloplitan Museum of Art.

Beg, M.A.J. 1980. *The Image of Islamic Civilization.* Edited by: Mohammad Abdul Jabbar Beg. National University of Malaysia,.

Burckhart. T.(197). *Art of Islam: Language and Meaning*، London: Weterham Press. p 212

Creswell, K.A.C. 1958. *Ashort Account of Early Muslem Architecture.* Libraire de Liban and Liban Bookshop. Beirut.

Critchlaw. K. 2004. *Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach* London: Thamas and Hudson.

Brunsden. D and others. (200). *World Atlas and Gazetteer*

(9th eddition). London: Royal Geographical Society.

Darby. M. W.D. *The Islamic Perspective: An Aspect of British Archticture and Design in the 19 Century*. Leiglan House Gallery . Yhe Royal Bouough of Kinsington and Chelsea. A World of Islam Festival Trust Pablicatin. London.

Diez. E. *Artistic Analysis of Islmic Art*. Vol. 5. Part 1. Ann Arbor. 1938. pp 36–54. fig. 26 and 59

Doronchen. 2003. *The Early Byzantine Architectural Design in Jerusalem: Thae Dome of the Rock and the Anstasis*. (Thisses sobmitted for the degree PHD. Tel –Abib University.

Frishman. M and Khan. Hasan Uddin.1994. *The Mosque: History, Architecture,Development and Regional Diversity.* Editid by, Thomas and Hudson. London.

Ghosheh, M. 2005. *Guide to the Masjid Al-Aqsa*, Ramalalh : Ministry of awqaf and Religious affairs.

Gonzales. V. 2001. *Beauty and Islam: Aesthetics in Islam Art and Architecture*. London. The Institute of Ismaili Studies. 15

Hillenbrand. R. 1994. *Islamic Architecture Forms: Function and Meaning*. Edinburch University Press.

Irwin، R. (1997) Islamic Art. London: Laurance King

Publishing.

Khatibi, A. and Sijilmasi, M.1944. *The Splender of Islamic Callegraphy*, Thomas and Hudson. London,.

Landsy, J. M. 1972. *Dome of the Rock Wonders of Man*, Newsweek, New York.

Lewis, B. (Editor) and Others. W.D. *Islam and the Arab World: Faith, People, Culture.* Alfred A. Knopf in Asociation with American Heritage Publishing com. inc. New York.

Michell, G. W.D. (Editor).1984. *Archeticture of the Islam World: It's Historyand Social meaning*. Thomas and Hudson. London,.

Nusaibeh , S. and Grabar, O. 1996. *The Dome of the rock*, Thomas and Hudson. London.

Patai, R. 1973. *The Arab Mind*. Charles Scripner's sons. New York.

Poep. A. 1936 . *Surving of Persian Art*. London and New York: Oxford.

Pott. E. 2010. *The Dome of the Rock: Recogmition of the sympols*. University of Wales. The Princes School of Traditional Arts. London (Thessis)

Qureshi، H . Muslem Art . *Al–Bahith* Magazine . March . I – sue 1 . Year 20 . 1967 .

Robinson, F. (Editor)1996. *Islamic World*. Cambridge University Press.

Salameh, K. 2001. *The Qura'n Manuscripts in the Al-Haram Al-Sharif, Islamic Museum*. Jerusalem. Awqaf Administration. Garnet Publishing- UNESCO Publishing. GB. France.

Tathan, R. E. 1924. *The Dome of the Rock in Jerusalem: a Description of it's Structure and Decoration*. Clerendon Press. Oxford.

Wade . D .1976 . *Pattern if Islamic Art* . The Overlock Press . NewYork .

Bairchem. M. 1951. *The Dome of the Rock and the other Muslem santuaies Haram of Jerusalem History and Guide*. jerusalem : the commercial press.

Bairchem. M.1969. *With a contributionm on the mosaics of the Dome of the `Rock in Jerusalem and Great Mosque in Damascus*, Carendan Press, Oxford.